63

FT

<36610754080017

Der

Klavier-Unterricht

wie er sein soll.

Für Lehrer, Schüler und Freunde
des Klavierspiels.

Von

A. Eccarius-Sieber
Direktor der Privat-Musikschule und des Musik-Lehrerinnenseminars
Neumünster-Zürich.

1896.
Verlag von Th. Schröter,
Zürich & Leipzig.

Den Eltern und Lehrern unserer musikalischen Jugend gewidmet.

Der Klavier-Unterricht wie er sein soll.

15 Abhandlungen zur Aufklärung und Belehrung über die wichtigsten Fragen betreffend die Gestaltung und Handhabung des Unterrichts. Für die Lehrer, Schüler und Freunde des Klavierspieles

verfaßt von

A. Eccarius-Sieber

(Direktor der Privat-Musikschule und des Musiklehrerinnen-Seminars Neumünster in Zürich.)

Th. Schröter

Leipzig, Thalstraße — Zürich, Schanzengraben

1895.

Inhalt.

Vorwort.

Mit vorliegender Arbeit stellt sich der Verfasser die Aufgabe, die Verbreitung eines guten, idealen Zwecken dienenden und den gesteigerten Anforderungen der Neuzeit genügenden Klavier-Unterrichtes zu fördern. Indem hier die Grundprinzipien eines rationellen Lehrganges, die langjährigen Erfahrungen beim Erteilen des Unterrichtes auf allen Stufen der Spielfertigkeit, zahlreiche Winke und Ratschläge, welche sich beim Verlaufe des Unterrichtes als nutzbringend bewähren dürften, mitgeteilt werden, wendet sich der Autor erstens an diejenigen Lehrer, welche von der Bedeutung ihres schönen Berufes: Heranbildung einer musikalisch-leistungsfähigen Jugend, durchdrungen sind, an diejenigen Pädagogen, welche gern jede Gelegenheit ergreifen, ihre Methode stetig zu vervollkommnen. Alsdann aber soll dieses Büchlein durch möglichst weiteste Verbreitung in denjenigen Familien, welche die Pflege der Tonkunst als eine ideale Beschäftigung, als eine Veredelung des Lebens betrachten, auch darüber Aufklärung schaffen, wie ein der Jugend dienlicher, zielbewußter Unterricht beschaffen sein muß. Auf diese Weise wird der entsetzlich um sich greifenden Charlatanerie auf dem Gebiete der Musikpädagogik, dem soviel Schaden anrichtenden Andrang Unbefugter und ungenügend gebildeter Laien zum Erteilen der Klavierlektionen am besten entgegengearbeitet.

Möge sich das Büchlein in diesem Sinne als praktisch erweisen, sich Anhänger und Freunde erwerben und dadurch seinem Zwecke: Förderung und Pflege der Tonkunst, erfolgreich dienen.

Zürich, den 23. Mai 1895.

A. Eccarius.

I.

Die Befähigung zum Unterrichten.

a) Einleitung.

Jeder Volksschullehrer muß im Besitze eines Lehrpatentes sein, jeder Handwerker muß seinen Lehrbrief bei Antritt eines Engagements vorweisen, den Privatmusiklehrer jedoch fragt selten Jemand nach seinem Ausweis über die Befähigung zum Unterrichten. So kommt es, daß junge Damen „aus Langeweile“ Pianounterricht geben, daß Volksschullehrer und Orchestermusiker sich ihr „Biergeld“ mit Klavierstunden verdienen, so ist es möglich, daß pensionierte Sänger und Sängerinnen, ehemalige Kapellmeister, ja selbst Dilettanten, deren Beruf die nöthige Zeit dazu erübrigt, „nebenbei“ im Klavierspiel unterrichten. Besonders wird das Erteilen des Elementarunterrichtes mit gewisser Vorliebe als leichter Nebenverdienst bevorzugt. Forschen wir nun aber nach, wie es überhaupt möglich ist, daß Unberufene als Klavierlehrer in so ausgedehntem Maße Beschäftigung finden, so kommen wir leider zu der Ueberzeugung, daß eben bedauerlicherweise das musikliebende Publikum meist mit großer Sorglosigkeit und Gleichgültigkeit bei der Wahl der Lehrer für die Jugend

vorgeht, daß über die Bedeutung des Elementarunterrichtes im allgemeinen ganz irrige Ansichten bestehen und daß das Publikum — von der Wichtigkeit rationeller Elementarunterweisung nicht genügend überzeugt, über die Anforderungen, welche an einen Unterrichtenden gestellt werden müssen, in vollständiger Unklarheit ist.

Diese bedauerliche Thatsache rief den heutigen sehr mißlichen Verhältnissen im musik-pädagogischen Leben: Zunächst ist die Zahl derjenigen Musikstudierenden, welche sich ausschließlich dem Lehrerberufe widmen und danach streben, in diesem soviel Aufopferung und Selbstverleugnung erheischenden Amte Tüchtiges zu leisten, heutzutage verschwindend klein gegenüber der Legion der in das Unterrichterteilen hineingedrängten „Gelegenheitsklavierlehrer". Ganz begreiflich! Wird doch durch das unbotmäßige Gebahren der letzteren das Ansehen des Klavierlehrerstandes so sehr geschädigt, unterstützt doch das Publikum im allgemeinen die Bestrebungen ernster Pädagogen so wenig, daß man keinem gebildeten Musiker seine Aversion gegen Aufnahme des Lehrerberufes verdenken kann. Die wirklich leistungsfähigen Lehrkräfte aber opfern lieber ihre pädagogische Selbständigkeit und streben danach, an einem größeren Konservatorium eine sichere, angesehene Stellung zu finden, als auf dem von Unbefugten in so bedenklicher Weise beherrschten Gebiete des Privatunterrichtes mit Leuten zu konkurrieren, die ohne Ernst und Pflichtgefühl im Musikunterricht nur eine mehr oder weniger einträgliche Erwerbsquelle sehen. Daher der Mangel an durchaus tüchtigen Privatlehrern trotz des Überflusses an Unterrichtenden. Der gute Unterricht zieht sich mehr und mehr an die Konservatorien zurück, dem Charlatanismus bleibt die Privatpraxis als Arbeitsfeld überlassen. Wie arg die Entwickelung des Dilettantismus unter diesen Zuständen leidet, beweist die Unmasse der stümperhaft Klavierspielenden, die Legion derjenigen, deren Spiel mit dem Begriff Kunstausübung und edler, geist- und gemütbildender Beschäftigung nichts gemein hat.

Daß gegen diese Kalamität, unter welcher die Musikpflege leidet, schwer anzukämpfen ist, leuchtet ein. Unseres Erachtens giebt es nur zwei neben einander wirkende Mittel, den Kampf gegen das Pfuschertum in dem Musiklehrerberufe erfolgreich aufzunehmen: Das erste Mittel ist die Aufklärung sowohl der Lehrenden, wie der unterrichtbegehrenden Musikfreunde über die Anforderungen an den Musikdilettantismus, über den Zweck und das Ziel desselben, über die Beschaffenheit des guten Unterrichtes und die Fähigkeiten und Eigenschaften, die daher bei einem guten Lehrer vorausgesetzt werden müssen. Das zweite Mittel besteht darin, durch das Beispiel zu beweisen, was durch guten Unterricht, — sei er an Musikschulen oder privat erteilt — zu erreichen ist. Das letztere ist Aufgabe der praktischen Lehrthätigkeit, das erstgenannte Mittel, die Belehrung und Aufklärung durch die schriftliche Mitteilung auf Basis praktischer Erfahrung in dem Lehramte ist die Aufgabe, an deren Lösung der Verfasser durch diese Zeilen mitzuwirken versucht.

b) Welches sind diejenigen Eigenschaften und Fähigkeiten, welche einem guten Musiklehrer eigen sein sollten?

Körperliches und geistiges Wohlbefinden vorausgesetzt, ist eine allgemeine, umfassende Schulbildung dem Lehrer unerläßlich. Musik treiben in erster Linie diejenigen, welche besser situierten Kreisen der Gesellschaft angehören, und schon aus diesem Grunde eine gediegene Bildung zu schätzen wissen. Wie oft kommt ein Lehrer nun in den Fall, auch „nicht amtlich", also gesellig, in Kreisen zu verkehren, aus denen er für seinen Beruf Zuspruch erlangen möchte. Will er da gleichberechtigt sein, selbstbewußt auftreten, erhebt er Anspruch auf Achtung und Wertschätzung, so muß er auch den Beweis liefern können, daß er dazu berechtigt ist: er muß in seinem Thun und Reden Zeugnis von umfassender Bildung ablegen; er muß sich nicht nur als tüchtiger Musiker,

sondern auch als gebildeter, erfahrener Mensch ausweisen. Gerade in den Kreisen der Geldaristokratie und Financiers, in denen noch oft genug Etiquette und Galanterie das lückenhafte der geistigen Bildung verbergen müssen, kann sich ein Musiker, ob Künstler oder Pädagog, nur durch gediegenes Wissen, durch geistige Makelsosigkeit vor Demütigungen schützen! Doch nicht allein deshalb möchten wir Gymnasialbildung als für jeden Musiker erstrebenswert empfehlen, ja verlangen: Allseitiges Wissen bildet den Geist, allgemeine Kenntnisse erleichtern das Verständnis für das Spezialstudium, sie bilden den Geschmack und schützen vor Einseitigkeit. Auch ein Arzt treibt als Vorbereitung zu seinem Berufe klassische Sprachen, Mathematik, Litteratur ꝛc., um seine geistigen Fähigkeiten daran zu schärfen und durch allgemeines Wissen auch für seine Fachkenntnisse Vertrauen beim Publikum zu erwerben! Ist aber in gewissen Beziehungen ein Musiklehrer nicht auch Arzt, wenn es sich — wie leider oft — darum handelt, Schüler von den Folgen schlechten Unterrichtes zu heilen? Zudem wird heutigentages das geistige Können stetig an Bedeutung gewinnen und der sicherste Bürge für erfolgreiches Streben im Kampf um Lebensstellung die geistige Kapazität bilden!

Sodann sind solideste Fachkenntnisse zu erfolgreichem Unterrichten unerläßlich. Ist auch virtuose Behandlung des Instrumentes nicht zu verachten, sondern ernstlich zu erstreben, so ist das allgemein musikalische Wissen, das Vertrautsein mit der Theorie, Akkordlehre, Modulationsordnung, Formenlehre, Ästhetik nicht hoch genug anzuschlagen. Ein theoretisch geschulter Musiker wird nicht geschmacklos spielen, nicht einseitig lehren, ein guter Techniker aber ist oft genug erfahrungsgemäß noch lange kein guter Musiker.

Auch umfassende Litteraturkenntnisse sind einem Lehrenden so wenig entbehrlich als einem ausübenden Künstler, denn auch sie schützen vor Einseitigkeit, dem verwerflichen Fehler vieler Pädagogen. Des weitern kann ein Musiker nur dann mit ausgiebigem Erfolge lehren, wenn er Lehrgeschick be-

sitzt. Lehrgeschick ist der Inbegriff verschiedener Fähigkeiten. Dazu gehört die Kunst, nach einer erprobten Methode zu unterrichten, den Unterrichtsstoff klar und deutlich erklären zu können. Der Lehrer muß die Individualität eines jeden Schülers zu erkennen und darnach sein Verhalten in der Stunde einzurichten verstehen. Er muß gewissenhaft, dabei aber nicht pedantisch sein und das Vertrauen der Eleven zu seinem Können, seiner Methode, seiner Art zu unterrichten, erwerben lernen. Dies hinwieder ist nur möglich, wenn der Lehrer mit Lust und Liebe unterrichtet, mit Eifer und Energie, zugleich aber auch mit der nötigen Umsicht und größten Geduld, jede Unruhe und Hast vermeidend, auf das bestimmte Lehrziel zusteuert.

Endlich muß dieses Lehrgeschick noch dadurch unterstützt werden, daß sich der Pädagoge angenehmer Umgangsformen befleißigt und den richtigen Takt im Verkehr mit seinen Schülern zu treffen weiß. Überhaupt soll sein ganzes Auftreten und Benehmen und vor allen Dingen rein unbescholtener Lebenswandel dem Lehrer Ansehn und Achtung erwerben. Dies ist kurz gefaßt die Summe der jedem guten Musikpädagogen eigenen Fähigkeiten und Eigenschaften: Der Ausweis über die Befähigung zum Erteilen des Unterrichtes. In den folgenden Abhandlungen nun wollen wir die wichtigsten Momente des Unterrichtes, das verschiedene Wissenswerteste beim Erteilen der Lektionen etwas eingehender erläutern und erörtern.

II.

Die Behandlung der Schüler in der Lektion.

Derjenige, welcher lehrt, also auf eine Person erzieherisch einwirken will, muß einen gewissen Einfluß auf dieselbe auszuüben verstehen. Er muß nicht nur die Achtung, sondern auch die Autorität des Lernenden besitzen. Autorität ist Achtung in höherer Potenz. Achtung kann man jedem zollen, dessen gute Eigenschaften oder dessen Kenntnisse man anerkennt, ohne daß es deshalb nötig wäre, sich von demselben irgendwie beeinflussen zu lassen. Autorität aber erkennt man demjenigen zu, welcher durch sein Mehrwissen, seine persönlichen Vorzüge uns überlegen erscheint und in uns das Bewußtsein unserer Mängel erregend, uns als maßgebende Person das Beispiel, das Vorbild zum Nacheifern giebt, uns infolgedessen leicht veranlaßt, seinen Weisungen Folge zu leisten. Der Besitz dieser Autorität ist das Wesentlichste, was der Lehrer zuerst anstreben muß. Ohne Autorität ist kein Erfolg möglich. Wie wird dieselbe nun erlangt?

Wenn der Lehrer mit einem Schüler in Verkehr tritt, so ist das erste Bedingnis, daß er dessen Aufmerksamkeit, Interesse für seine Person erregt. In den meisten Fällen treten die Schüler anfangs sehr schüchtern, zaghaft auf. Sobald diese Schüchternheit zu konstatieren ist, muß er-

munternder Zuspruch die Furcht des Zöglings vor dem Lehrer in Vertrauen umsetzen, denn so wenig man in einem geschlossenen Buche lesen kann, so wenig kann man auf einen Menschen, der seine Gefühle, sein Naturell verbirgt, belehrend einwirken. Am besten geht darum der Lehrer direkt auf das Pensum der ersten Lektion ein. Sein (wenn nötig, vorher vorbereitetes) sicheres Auftreten und klares Einführen in den Lehrgegenstand imponiert dem Eleven und legt den ersten Grund zur Erlangung einer respektvollen Achtung. Diese Sicherheit dem Schüler gegenüber erregt in letzterem begreiflicherweise das Bewußtsein der eignen Unselbständigkeit und Unkenntnis und ruft dadurch der Verminderung des Selbstgefühles. Damit dieser Gemütszustand nun nicht in Entmutigung ausartet, ist ein aufmunterndes, ermutigendes Wort des Lehrers am Platze. Der Lehrer bezeichnet z. B. ein kurzes — etwa in Monatsfrist — zu erreichendes Ziel und spricht die Hoffnung aus, daß der Eleve dasselbe erreicht. Soweit sollte in den ersten Unterweisungen der Lehrer kommen; er muß erreichen, daß sein Zögling den eigenen Willen unter den des Meisters beugt, daß also ersterer beginnt, die Autorität des letzteren anzuerkennen. Im Verlaufe der nächsten Lektionen wird der Verkehr zwischen Lehrer und Schüler schon ungezwungener. Der letztere gewöhnt sich allmählich an die Individualität des ersteren und sucht den Wünschen und Gewohnheiten desselben nachzukommen; der erstere hingegen muß möglichst danach streben, den Charakter, das Temperament des Eleven zu studieren, denn davon hängt es ab, ob er den Unterricht individualisieren kann. Je lebhafter das Temperament des Schülers, desto ruhiger muß der Lehrer bleiben; und umgekehrt müssen phlegmatisch veranlagte Zöglinge durch stetes Anregen aus der Indifferenz dem Lehrstoffe gegenüber erlöst werden. Nie lasse man jedoch außer Acht, daß geistiges Übergewicht, imponierendes Auftreten durch Härte und Strenge nicht ersetzt werden können!

Dies ist überhaupt ein Faktor, der einen wesentlichen Unterschied zwischen Volksschulunterricht und Privatunter-

richt in Musik berührt. In der Schule muß die Autorität durch strenge Disziplin unterstützt werden, beim Musikunterricht jedoch kann diese Disziplin als von der Schule her bekannt, als etwas Selbstverständliches vorausgesetzt werden; jedenfalls darf dieselbe durch Härte, militärische Befehlshaberei und barsches, verschlossenes Wesen des Lehrers nicht erzielt werden. Warum? Musik ist eine Kunst, welche in ebenso hohem Grade mit dem Gemüte, als mit dem Verstande betrieben werden muß. Sobald aber eine gewisse Gemütsanregung bewirkt werden soll, muß Zutrauen, furchtloses, aber achtungsvolles Vertrauen zwischen Lehrer und Lernenden herrschen. Wo hingegen abstoßende Härte, da ist Herabsetzung der Gemütsthätigkeit die natürliche Folge und Resultatlosigkeit der Unterweisung unausbleiblich! Mit Prügeln und Schelten läßt sich nicht Musik lehren, wer dies thut, der ist kein Lehrer, sondern ein ignoranter Charlatan. Wo ein Eleve nicht durch liebevolles, ernstes Zureden zum Eingehen auf den Unterrichtsstoff zu bewegen ist, da ist mit Strenge ebensowenig ein Resultat zu erzielen. Man verstehe uns nicht falsch! Der Lehrer muß bei den allermeisten Schülern in jugendlichem Alter einen gewissen Druck ausüben, besonders bei Anhaltung zum häuslichen Fleiß, beim Üben; aber dieser Druck darf das Vertrauen des Eleven zum Lehrer nicht in Furcht umwandeln.

Je weiter nun der Eleve fortschreitet, je mehr sich sein Verständniskreis, sein Können und Wissen mit dem zunehmenden Alter demjenigen des Lehrers nähert, um so schwieriger ist es für den letzteren, den richtigen Takt im Verkehr mit dem ersteren zu wahren. Da muß die Autorität ängstlich gehütet werden. Jede Blöße, die sich der Pädagoge — sei es auch außerhalb der Lektion — dem Lernenden gegenüber giebt, untergräbt die Autorität. So ist besonders bei Konversation eine strenge Grenze einzuhalten. Über Themata, z. B. auf politischem Gebiete, über die der Eleve eine eigene, eventuell andere Ansicht haben könnte, ist am besten gar nicht zu diskutieren; kritische Beurteilung der Leistungen

anderer Lehrer sind ängstlich zu vermeiden, ja eventuell zu verhindern; besonders aber sind Urteile über andere Schüler nur mit größter Vorsicht und nur in Ausahmefällen zu äußern. In der Stunde habe man überhaupt keine Zeit, anderes als das zum Lehrstoff gehörende zu besprechen, denn jede andere Kauserie lenkt doch begreiflicherweise die Gedanken vom Unterricht ab, ist also der Aufmerksamkeit schädlich. Außerhalb der Lektion aber hüte sich der Lehrer vor Schwatzhaftigkeit; er vergesse nie, daß er auch dann dem Schüler ein Vorbild sein soll, wenn er nicht in dem Lehrzimmer sitzt!

Als Vorbedingung des erfolgreichen Wirkens wird also verlangt, daß der Schüler jedenfalls Hochachtung vor dem Lehrer habe, und unter des letzteren Autorität seinen eigenen Willen beuge. Der Schüler soll dem Lehrer stets gern und willig gehorchen. Noch segensreicher aber wird der gegenseitige Verkehr, wenn der Zögling seinen Lehrer und dessen Unterrichtsfach l i e b t.

Wenn wir betont haben, daß Autorität das Zugeständnis eines überwiegenden Einflusses auf die eigene Thätigkeit ist, so müssen wir nicht vergessen, daß diese Autorität, wie erwähnt, stets einen gewissen Druck auf die Willenskraft ausübt, daß das, was man aus „Autoritätsgefühl" thut, gezwungen, ja zuweilen widerstrebend gethan wird, oft eben nur infolge der Erkenntnis der eigenen mangelhaften Fertigkeit, Geschicklichkeit und der daraus entstehenden Einsicht, daß eine Abhülfe des Unvermögens notwendig ist. Wer jedoch aus Liebe handelt, dessen Seele giebt den Anstoß zur Thätigkeit. Wer mit Liebe beim Studium ist, der unterstützt die lehrende Person in ihren Bestrebungen, der tritt aus der Passivität heraus und nimmt regen, aktiven Anteil an seiner eigenen Erziehung, Ausbildung. Mit der wachsenden Verehrung des Vortragenden erwacht die Lust zur Übung, erstarkt der Fleiß, welcher alle Kräfte zur Erlangung des gesteckten Zieles in Bewegung setzt. Glücklich derjenige Lehrer, dessen Qualifikation sich dadurch am deut-

lichsten äußert, daß seine Schüler mit Verehrung und Liebe ihm und seinem Wirken zugethan sind.

Hand in Hand mit diesem höchsten Erfolge des Unterrichtes geht ein steter, sicherer Fortschritt. Doch wie schwer ist dieses schöne Resultat zu erreichen; welche Charakterfestigkeit, welche Selbstbeherrschung seitens des Pädagogen erfordert ein derartiges Wirken! Wenn der Lehrer mit scharfem, sicherem Blicke die Individualität des Zöglings zu erkennen und letzteren dementsprechend zu behandeln versteht, wenn er die Technik des Unterrichtsgegenstandes souverän beherrscht, dem Schüler das zu Lernende klar und deutlich explizieren kann, wenn er den Zögling stets für den Unterricht zu interessieren und die Lust und Freude an letzterem stets zu steigern versteht, dann ist die Sympathie der jüngeren Schüler leicht zu gewinnen. Um aber auch die Zuneigung älterer Schüler zu erlangen, da muß der Lehrmeister schon allseitiger imponieren können. Er muß jedenfalls allgemeine Bildung zeigen, dem Schüler Vorbild in pünktlicher Pflichterfüllung sein; er muß selbst Eifer für den Unterrricht an den Tag legen, indem er z. B. auf genaueste Einhaltung der Lektionen sieht; er muß punkto Gewissenhaftigkeit ein Vorbild sein durch peinlich genaue Korrektur der Leistungen in der Stunde, ohne jedoch dabei in Pedanterie und aufhaltende Kleinlichkeitskrämerei zu verfallen; er muß stets gerecht, darf niemals launisch, zerstreut oder ungeduldig sein und darf endlich nie Unentschlossenheit und Unsicherheit zeigen. Kurz: er sei im Auge des Schülers unfehlbar! Nie rechne der Lehrer mit der Unfähigkeit des Eleven, seine Fahrlässigkeit, Ungenauigkeiten oder Ungeschicklichkeiten zu entdecken, denn für Mängel und Fehler des Meisters haben die Lernenden ein gar scharfes Auge! Der Lehrer befleißige sich besonders einer humanen, liebevollen Behandlung der ihm anvertrauten Jugend, ohne jedoch dabei seiner Würde und Stellung etwas zu vergeben; er verlange nie Unausführbares, damit er auf genauer Befolgung seiner Anordnungen bestehen kann; er sei nicht ver-

letzend beim Tadeln und nicht überschwenglich im Loben; er sei mitteilsam, ohne schwatzhaft zu werden, und sei stets aufrichtig! Offenheit wird mit gleicher Münze beglichen! Kommt ein Lehrer diesen Anforderungen nach, dann wird er mit unsichtbaren Banden seine Schüler an sich fesseln, dann wird er von Undank und Mißerfolg verschont bleiben, dann wird er in seinem schönen, aber schweren Berufe Genugthuung und Freude finden und den Mut zu steter Vervollkommnung seines Lehrtalentes aufrecht erhalten; kurz, er wird ein tüchtiger Lehrer sein und guten Unterricht erteilen! Der gute Musikunterricht aber erhält dadurch seinen hohen erzieherischen Wert, daß er nicht nur den Geist, sondern auch das Gemüt bildet, auf dasselbe günstig einwirkt, indem er den Sinn, die Freude an allem Guten, Idealen, Schönen fördert und belebt und den Musiktreibenden daran gewöhnt, an der geist- und gemütbildenden Beschäftigung mit der Kunst Erholung in den Feierstunden nach der beruflichen Anstrengung zu finden!

In dem Erstreben dieses hohen Resultates liegt die ideale Seite der Musikpädagogik.

III.

Aufklärung über den Unterschied in Ausbildung von Dilettanten und Künstlern.

Einseitigkeit und Pedanterie aus Mangel an Einsicht finden wir leider nicht selten gerade bei solchen Lehrern, welche infolge ihrer gründlichen Studien, ihrer großen Gewissenhaftigkeit und Freude am Unterrichten sich zu den besten ihres Standes zählen. In den Kreisen dieser fast-ausschließlich konservatoristisch gebildeten Lehrer begegnen wir nur zu oft entweder der Ansicht, daß Dilettanten genau so zu unterrichten sind wie „Kunstschüler", oder aber, daß man nicht genau, nicht gewissenhaft bei der Belehrung der Dilettanten vorzugehen brauche. Wie verwerflich sind beide Ansichten! Ein junger Mann, der sich zum Künstler ausbilden will, verfügt täglich über 3—4 Stunden Zeit zum Instrumentalstudium. Aus diesem Grunde kann er auf rein technische Studien z. B. 2—3 Stunden verwenden und die übrige Zeit mit Etüden und Sonaten ausfüllen. Neben diesem Spezialfach verwendet der Kunstjünger in den sogenannten „obligaten Nebenfächern" ebenfalls täglich einige Zeit auf theoretische resp. kompositorische Übungen, er hört Vorträge über Kunstgeschichte, Ästhetik, er macht sich mit

der musikalischen Formenlehre und Litteratur bekannt, kurz: die Klavierlektion wird entlastet, ihr bleibt das engbegrenzte, allerdings arbeitsreiche Feld der Erstrebung solidester technischer Fertigkeit und der Ausbildung des Vortrages. Anders verhält es sich bei der Erziehung eines Dilettanten. Dieser strebt allerdings auch in erster Linie nach möglichst großer Spielfertigkeit, er will aber eben so gut wie der Berufsmusiker wenigstens einen Einblick in die Musik als Wissenschaft erhalten, also in die Harmonie- und Formen-Lehre ꝛc., zudem will er aber sein Können möglichst bald verwerten, er will im Familienkreise durch seine (wenn auch anfangs bescheidenen) Leistungen sich und andere erfreuen. Mit Recht! Wie pedantisch ist derjenige Lehrer, der dies Verlangen für verwerflich und ungerechtfertigt hält. Aber alles dies oben Angeführte zu ermöglichen, ist meist ganz allein Aufgabe des Lehrers in der Klavierlektion, denn die meisten Dilettanten haben weder Zeit noch Gelegenheit, die theoretischen Musikkenntnisse in extra dafür belegten Stunden zu studieren. Wie oft scheitert die Geschicklichkeit gar manchen an den Unterricht an Konservatorien gewohnten Lehrers an der Aufgabe, in den Instrumentalunterricht die notwendigsten theoretischen Kenntnisse successive einzuflechten, die technischen Studien, um den Schüler nicht zu entmutigen, in angenehmer Form zu präsentieren und eventuell das, was mangels ausgiebiger Übungszeit nicht außerhalb der Stunde zu üben ist, in der Stunde durchzunehmen. Wie Unrecht thun diejenigen Professoren der Akademien, die auf das Erteilen des Dilettantenunterrichtes mit Geringschätzung herabblicken. Um den hohen Ansprüchen des Dilettantismus zu genügen, heißt es vor allem vorurteilslos sein!

Hat ein Lehrer seine Studien als Kunstjünger einer Musikschule absolviert, so hält er gern mit eiserner Zähigkeit an allen Studien, an der Schule, den Etüden, Sonaten fest, die er als Schüler studieren mußte; er hält nur die an ihm erprobte Methode für die richtige und ist in nur zu vielen Fällen engherzig genug, seinen Schülern ohne

Rücksicht darauf, ob sie nun Dilettanten oder „Ausbildungsschüler" sind, diesen nun „seine Lehrmethode" genannten Studiengang aufzuzwingen. Da soll keine Nummer übersprungen werden, da bekommt der Eleve kein Vortragsstückchen, keinen Tanz zu spielen, und wenn die Bitte darum laut wird, so wird höchstens gnädigst erlaubt, derartiges zu Hause selber zu üben, — wie, das kümmert den Künstler ja dann nicht. Dieser Pedanterie, dieser Einsichtslosigkeit begegnen wir leider gar nicht selten da, wo wir allseitige Bildung, reiche Erfahrung, gutes Lehrgeschick erwarten und — honorieren! Solche einseitige Lehrer sollten lieber ihre Hand vom Dilettantenunterricht zurückziehen, ihr Erfolg ist nur der: den musikliebenden Eltern die Lust, ihre Kinder einem sogenannten tüchtigen, d. h. heutzutage konservatoristisch gebildeten Lehrer zu geben, gründlich zu verleiden. Wer Dilettanten unterrichten will, muß sich eben Klarheit verschaffen, was das Ziel und der Zweck guten Dilettantenunterrichtes ist, und dann seine nur für Künstler berechnete Methode den veränderten Anforderungen entsprechend anpassen. Als Elementarschule, welche sowohl für Künstler wie Liebhaber, speziell aber für letztere vortrefflich brauchbar ist, nennen wir z. B. die Schule von Professor Emil Breslauer (Grünigers Verlag). An dieser kann mancher berühmte Pädagog noch vieles lernen, entsprang sie doch der Feder eines Mannes, der die Bedürfnisse unserer Dilettanten gründlich kennt. Diese Schule lehrt, wie man den Unterricht ansprechend, fesselnd gestalten kann; sie ist nicht im geringsten einseitig, sie fördert die Lust des Schülers an der Überwindung technischer Schwierigkeiten und bildet neben Ohr und Technik auch das musikalische Verständnis. Und wenn diese Schule durchgenommen wurde, so wird ein einsichtsvoller Lehrer schon in Breslaur's Sinn den Schüler weiter zu fördern verstehen.

Nach unserer Ansicht soll eine Lektion an Dilettanten erteilt, vielseitigen Ansprüchen genügen. Jedenfalls soll der Dilettant seine Fingerübungen, Etüden und Stückchen mit

derselben peinlichen Genauigkeit ausführen wie ein Kunstjünger, denn man verstehe uns nicht falsch: wir reden dem oberflächlichen Unterricht durchaus nicht das Wort. Technische Grundlage obenanhaltend, sind wir kein Freund vieler Salonstücke — schon aus dem Grunde, weil sie den Geschmack verderben — wir lassen viel Fingerübungen und Etüden spielen, verlangen aber abwechselnd nebenbei in jeder Stunde ein Stück Sonatine, Sonate, Rondo oder Pièce; denn so wenig man vom Hersagen des Einmaleins praktisch rechnen lernt, so wenig kann man nach unserer Ansicht an einseitigen Fingerübungen mit musikalischem Verständnis Klavier spielen lernen. Bei Auswahl der Vortragswerke ist aber ganz besonders ein scharfer Blick, ein kritisches Auge nötig, denn gerade da die Dilettanten wenig Zeit zum Üben haben, soll man diese wenige Zeit nicht vergeuden an Kompositionen, bei denen man nicht die Erreichung eines bestimmten erzieherischen Zweckes erstrebt. Ganz unklug wäre es z. B., nur um einem Schüler „Beschäftigung" neben den technischen Studien zu bieten, zu Katalogen und „Führern" zu greifen und irgend etwas daraus zu wählen; vielmehr offeriere man nur persönlich bekanntes, bewährtes Material und versuche nach Möglichkeit diese Stücke so einzuschalten, daß sie die gerade in Angriff genommenen technischen Exerzitien ergänzen und erweitern. Dadurch wird der Eifer und die Lust des Schülers zu rein technischen Studien ungemein gefördert, wenn er beobachten kann, wie die letzteren in seinen Vertragspiècen direkt verwendbar sind und das Studium der letzteren erleichtern. Wenn man nun von den ersten Anfängen an allmählich von der einfachen Benennung der Intervalle ausgehend, zu der Erklärung der Tonleitern, der Dreiklänge, von diesen zu den Septimakkorden weiterschreitet, sollte es da nicht ohne große Schwierigkeit zu erreichen sein, in der Praxis bei vorkommenden günstigen Beispielen die Verwandtschaft der Harmonien, die wechselweise Beziehung derselben zu einander, bei klar geschriebenen Übergängen das wichtigste über die Modulationen, über die

Akkordverbindungen schlicht zu erklären und dadurch den Eleven auf dieses interessante Gebiet der Kompositionstechnik aufmerksam zu machen? Und die Formenlehre! Wie leicht ist das Verständnis für dieselbe dann zu erschließen, wenn man schon beim Spiel von Volksliedern mit unterlegtem Text beginnt, auf die Analyse der Stücke einzugehen! Wie bequem wird es heute dem Lehrer, durch die Benutzung der zahlreichen, vortrefflich phrasierten Ausgaben der Studien und Vortragswerke die formelle Konstruktion dieser Kompositionen zu erläutern — wie ungemein steigert sich bei solchem Vorgehen das Interesse des Zöglings für die Musik! Wie anziehend gestaltet sich nicht da der Unterricht auch für den Lehrer! So wünschen wir und streben wir den Unterricht an Dilettanten zu gestalten! (Dürfte dieses Vorgehen nicht auch gar einen Kunstjünger fördern??)

Auf anderer Seite begegnen wir wiederum der verbreiteten Ansicht, die klassischen Werke, besonders Beethoven und die neueren romantischen Kompositionen Schuberts, Chopins und speziell Schumanns, den Dilettanten vorzuenthalten, „das sei nur für Künstler!“ Wie einsichtslos! Warum soll man einem Musikfreunde diese Werke, zu denen er vielleicht von jeher mit Ehrfurcht aufblickt, die einmal spielen zu lernen, ihn sein Ehrgeiz anspornt, nicht geben? Sind doch gerade diese Kompositionen predestiniert, den Ernst des Schülers, seine Achtung vor der Musik als edle Kunst zu erhöhen. Warum soll ein Dilettant nicht ebensogut eine Sonate spielen lernen wie ein Musiker? Auch wie manchem unter den letzteren fehlt zum guten Vortrag das Wichtigste, was nicht angelernt werden kann, sondern Gabe der Natur ist, die Seele, das Gemüt, die Begeisterung, so daß sein Vortrag trotz technischer Makellosigkeit keinen Eindruck auf die Hörer macht. Was aber geht dem Werte einer Komposition ab, wenn ein Nichtmusiker dieselbe trotz eifriger Bemühung schließlich doch nicht vollendet vorzutragen vermag? Kann man doch am besten das Meiste lernen. Ist es nicht schon der Beachtung wert, an den edelsten, vor-

nehmsten Schöpfungen der Tonkünstler den Geschmack zu bilden? Musik ist und bleibt Gemeingut der Menschheit und die Meisterwerke den Musikfreunden zugänglich zu machen, nicht sie denselben vorzuenthalten, ist Pflicht der Priester der Tonkunst!

Ein Wort über den oft gehörten Einwand gegen den „Dilettantenunterricht" als Gegensatz zur Künstlerausbildung ist zur Ergänzung obiger Erörterung noch am Platze: Sehr oft hören wir die Äußerung: „Wenn ein Kind Musikunterricht nimmt, weiß man ja noch nicht, ob es nicht später zur Künstlerlaufbahn übertritt; dann ist es aber für die Kunst durch die dilettantenmäßige Unterweisung verdorben und muß nochmals von vorne anfangen!" Diese Ansicht trifft nur da zu, wo sich die Begriffe Unterricht an Dilettanten und stümperhafte Unterweisung decken. Der gute Dilettantenunterricht, wie er oben andeutungsweise geschildert wird, soll hingegen gerade so beschaffen sein, daß ein Rückwärtsgreifen nicht nötig ist, im Gegenteil. Der Dilettantenunterricht, wie er uns vorschwebt, ist zur Entdeckung und zur Förderung junger Talente vorzüglich geeignet, eben weil er nicht so einseitig ist wie viele Musiker wünschen! Wenn ein Kind nur „strenge Schule" durchmachte nur auf Technik dressiert wurde, so kommt sein Talent viel schwerer zum Aufblühen, als wenn ein Kind „nur" dilettantisch unterwiesen wurde, das heißt nämlich, wenn außer den Fingern der kleine Verstand, das junge Gemüt in der Lektion ein Wörtchen mitreden durfte. Ein so vorbereiteter Schüler braucht aber nicht wieder von vorn anzufangen, wenn ihn die Musikerlaufbahn anlockt; verlangt dies aber dann sein „Professor" an der Kunstschule, so entfliehe der strebsame Eleve solcher Unterweisung, denn er geriet in die Hände eines Pedanten, welcher für wahren Unterricht kein Verständnis hat. Empörend ist das Gebahren gewisser Leute leider am öftesten gerade an Kunstakademien. Da kommt ein Schüler zur Aufnahmsprüfung und spielt ganz recht; ist aber auch nur das allerkleinste Mängelchen an seinem Spiele

auszusetzen, hält er die Finger vielleicht ein wenig anders. als dieserorts „eingeführt“, etwa nach der x-Methode oder y-Methode statt nach der gewünschten z-Methode“, dann sind die Examinatoren, resp. der Professor, dem der Aspirant zugeteilt wurde, gar schnell bereit mit dem stereotypen „Sie müssen zurückgreifen, von vorn anfangen“, und auf die etwaige bescheidene Einrede des Eleven, daß dies und jenes schon zur Befriedigung des Herrn X., des früheren Lehrers, gespielt wurde, da heißt es höchstens — wenn nämlich überhaupt der Schüler einer Begründung des Zurückgreifens gewürdigt wird — ich lasse das aber anders spielen. Auf diese elende Weise stiehlt man den Zöglingen ihre Zeit, man mutet der Energie des Lernenden Unglaubliches zu und ein Lehrer untergräbt die Autorität des andern! Wir könnten hier berühmte Namen nennen und pädagogische Stücklein erzählen; aber wie mancher Künstler oder Dilettant unter den Lesern dieser Zeilen hat selbst schon in dieser Beziehung seine denkwürdigen Erfahrungen gemacht! Wer hat nicht schon Redensarten gehört, wie: Stuttgarter Methode, Kullaksche Methode, Münchener, Leipziger Methode 2c. 2c. Wer aber hat Recht? Wo spielt man am besten? Oh, diese Pedanterie! Nur da wird gut musiziert, gelehrt, wo nicht die Methode den Verstand beherrscht, sondern wo der einsichtsvolle Verstand, der Geist das Wort führt. Diese Erörterung über den Begriff „dilettantische oder fachmännische Ausbildung“ möge denkenden Lesern genügen, sich ein richtiges Urteil über den Unterschied zwischen berufsmäßiger Unterweisung und Ausbildung von Dilettanten, über den Wert respektive Unwert verschiedener verbreiteter Ansichten zu bilden.

„Es führen viele Wege nach Rom“, aber Einseitigkeit, Pedanterie im Unterricht nie zu guter Kunstausübung.

IV.

Ueber die Anforderungen an den zeitgemäßen Klavierunterricht für Dilettanten.*)

Heutzutage, wo die Instrumental- und Vokalmusik, besonders erstere, von seiten der schaffenden und ausübenden Musiker immer virtuoser ausgebildet und behandelt wird, wo neben den Werken der klassischen und romantischen Periode auch die neueren und neuesten Meister Verständnis und Anerkennung seitens der musikalischen Welt finden wollen und sollen, ist es natürlich, daß an den Dilettantismus im besseren Sinne, das heißt an die Klasse derjenigen, welche mit Interesse, Liebe und Verständnis sich da gesellig beteiligen wollen, wo die Kunst ihre Pflegestätten hat, hohe Anforderungen gestellt werden. Die Bildung des Dilettantismus — denn von diesem, nicht dem Musikerstande, reden wir hier — liegt natürlich fast ausschließlich in den Händen der Berufsmusiker, und die Pflicht dieser ist demnach, sei es an Konservatorien oder durch Privatunterricht, nach Kräften das Ziel zu erstreben, durch eine gründliche, ge-

*) Mit gütiger Genehmigung des Verlegers Herrn E. Speidel, Zürich, aus der Broschüre: „Die musikalische Erziehung unserer Jugend“ abgedruckt.

wissenhafte Lehrmethode der großen Zunft der Musiktreibenden die Werke unserer reichen Musiklitteratur zugänglich zu machen und ihr das Verständnis für die im Konzertsaal und Theater gebotenen Genüsse zu erschließen, den Dilettantismus also geistig zu beleben und zu befähigen, mit den Fortschritten des musikalischen Schaffens Schritt zu halten.

Das einfachste Mittel, dies zu erreichen, bietet ein möglichst umsichtiger Unterricht, größte Gewissenhaftigkeit bei Heranbildung der musikbefähigten, musikeifrigen Jugend.

Im Folgenden versuchen wir, wenn auch nur skizzenhaft, einige Andeutungen zu geben, was das musiktreibende Publikum, ohne die Grenzen des Dilettantismus zu überschreiten, vom Unterricht verlangen darf und durch denselben erreichen sollte. Den Grund musikalischen Könnens legt ein gewissenhafter Elementarunterricht, auf dem solid weiter gebaut werden kann.

In den ersten Stunden schon kann richtige Methode und vorsichtige Wahl des Lehrstoffes von den weittragendsten Folgen sein. Eingehendes, jahrelanges Beobachten beim Erteilen von Lektionen brachte uns zu der Überzeugung, daß gerade beim Anfängerunterricht das Erstreben und Erhasten möglichst rascher, rein technischer Fortschritte viel zu sehr in den Vordergrund gedrängt wird. Die Anfänger werden oft gerade im ersten Stadium schon verzogen, indem man sie wohl auf den Mechanismus der Hand aufmerksam macht, dabei aber versäumt, vor allem zugleich das Gehör, das Wichtigste beim Musizieren, zu bilden. Wie oft hört man in den Lektionen Bemerkungen wie: „Finger rund aufsetzen", „ruhigere Handhaltung", „besseren Fingersatz" 2c. Das ist alles recht gut, aber bei derartiger Unterweisung sucht der Lernende fast einzig durch das Auge zu korrigieren. — Vom Gehör ist dabei gar nicht die Rede! Doziert man jedoch beispielsweise: „Dieser Ton klingt zu rauh", „diese Notengruppe tönt nicht gleichmäßig genug", „jener Akkord war nicht deutlich", w e i l der Fingersatz, die Handhaltung 2c. fehlerhaft, so gewöhnt sich der Schüler unwillkürlich daran,

in erster Linie durch das Gehör zu kontrollieren, hernach aber auch zu erforschen, welches technische Versehen den Mißklang verursachte, und er verläßt die Unterrichtsstunde nicht lediglich mit durch Gymnastik ermüdeten Fingern, sondern er hat vor allem sein Gehör gebildet! Die Losung sei also nicht: Eigne dir möglichste Geschmeidigkeit und Kraft der Finger an, sondern: spiele, daß es klingt, versuche den bestmöglichen Ton herauszubringen, indem du die Regeln des Anschlages, der Fingerhaltung befolgst, dir deshalb die erforderliche Technik aneignest! Sodann sollte man alles Ermüdende, Überanstregende beim Unterricht thunlichst vermeiden. Melodiöse gesangmäßige Stücke sollten stets mit rein mechanischen Exerzitien, welche allerdings nicht zu umgehen sind, abwechseln, damit nicht die Anfänger durch einseitiges Üben das Gehör abstumpfen, oder die Lust an der Kunst verlieren. Anregung hilft über viele Schwierigkeiten hinweg. Pedantisch trockene Schulen ohne anregenden Unterhaltungsstoff, bei deren Studium dem Schüler, besonders dem jüngeren gar leicht der Mut sinken kann, vermeide man und mache z. B. einen Versuch mit der vorzüglichen, den Bedürfnissen der Jugend famos angepaßten Breslaur'schen Schule und ergänze das darin gebotene Material je nach Alter, Talent, kurz Individualität des Zöglings durch Einschaltung mehrerer der vielen vorzüglichen Anfängerkompositionen. (Wir erinnern nur an Spindler's op. 136 vierhändige Sonatinen, die Kompositionen von Diabelli, Köhler, Reinecke u. s. f.). Auf diese Weise kann man den Schülern, indem sie „ein neues Heft" erhalten, und dadurch ermutigt und angespornt werden, oft unbemerkt und weit leichter über Schwierigkeiten hinweghelfen, als durch sogenannte Spezial-Etüden, die später besser am Platze sind.

Unkorrektheiten im Anfangsunterricht nötigen den Lehrer wie den Schüler zu einer Reihe von zeitraubenden Verbesserungen, zur Beseitigung fehlerhafter Angewohnheiten beim weiteren Verlauf der Studien. Giebt es doch, um hier nur etwas zu erwähnen, noch genug Schüler, welche die Akkorde

von oben nach unten lesen, statt links anfangend, umgekehrt, was im Verlauf auch der sehr üblichen Vernachlässigung der linken Hand Vorschub leisten kann. Daß im allgemeinen jede Hand wenigstens schwierigere Stellen allein übt, ist begreiflich, doch müssen von Anfang an die Schüler, indem man vielleicht auf leichtere Kompositionen zurückgreift, daran gewöhnt werden, Piecen sofort mit beiden Händen in mäßigem Tempo zu spielen (prima vista).

Ist das Gehör soweit gebildet, daß es einen runden Ton von einem eckigen, matten unterscheidet, entwickelt sich des Schülers Sinn für die Egalität des Tones in größeren und kleineren Notengruppen; beginnt das polyphone Spiel, so ist es geraten, allerdings mit Rücksicht auf die Individualität das Wesentlichste über Bildung und Anwendung der vorkommenden Akkorde einzuschalten. Der Zweck hiervon ist, den Eleven daran zu gewöhnen, beim Spiele zu denken, zu überlegen, seinen Geist dabei zu beteiligen; denn es giebt nichts Nutzloseres als mechanisches Üben, bei dem die Gedanken unbeschäftigt in die Ferne schweifen; zeugen doch z. B. Taktfehler nicht immer von Mangel an Talent, jedenfalls aber von Gedankenlosigkeit beim Spiele. Unter allen Umständen richte man also die Aufmerksamkeit des Schülers auf die Klangwirkung verschiedener Akkorde, lehre ihn Dreiklänge und Septimenakkorde auf ihre Wechselwirkung hin erkennen und so fort, zumal oft die geringsten Andeutungen in dieser Richtung das lebhafteste Interesse des Jüngers erregen, und das bewußte, verständige Spiel wesentlich hierdurch gefördert wird.

Eine nicht weniger wichtige Aufgabe, die ferner dem Lehrer im Verlauf der Studien obliegt, ist diejenige, den Sinn und das Verständnis für Phrasierung rechtzeiig zu wecken und auszubilden. Man bemerkte uns einmal, dies käme von selbst, ein Schüler, der überhaupt "Sinn für Musik" habe, thue es aus eigenem Antrieb. Mag sein, aber es bewußt, mit Absicht lernen, ist immerhin nötig, soll der Schüler selbständig allein weiter arbeiten können, ohne auf Irrwege

zu geraten. Man wird also vorerst durch Benutzung guter Phrasierungsausgaben den Kunstjünger mechanisch phrasieren lehren, das heißt ihn lehren, Phrasierungszeichen, Bogen 2c. genau zu erkennen und zu befolgen; z. B. ihn anhalten, im allgemeinen am Ende einer Periode, eines Satzes den Ton sinken zu lassen und bei Pausen die Hand elastisch „abzuziehen". Hierbei bekommt das Spiel weniger Talentierter oft etwas Gezwungenes, ja Affektiertes und es ist dann an der Zeit, mit der Theorie der Formenlehre nachzuhelfen. Man lehre den Schüler, wenn nötig mit Hülfe von Gesangs- und Klavierliedern, Sätze und Perioden erkennen, und wenn es irgendwo begründet ist, so ist es sicher an diesem Orte, den Eleven gut und möglichst klar phrasiert Kompositionen, die ihm geistig und technisch faßlich sind, unter Umständen wiederholt vorzuspielen.

Im vorigen deuteten wir kurz skizziert einige wesentliche Punkte an, welche im Verlaufe des Unterrichtes zu beobachten sind. Dreierlei vor allem haben wir als wichtig hervorgehoben: zunächst Bildung und unausgesetzte Beteiligung des Gehörs, — dies das Bedeutsamste; — sodann Entwickelung des Sinnes und Verständnisses für Polyphonie mit Hülfe der erforderlichen Erläuterungen aus der allgemeinen Akkordlehre, ohne deren Zuziehung alles Musizieren mehr oder weniger auf Dressur und gedankenlose Paukerei hinausläuft, endlich Ausbildung einer klaren Phrasierung, begründet durch die Formenlehre! — Ist man soweit gelangt, so wird auch die anfangs vielleicht nur mechanisch nach den Einzeichnungen geübte Nuancierung leicht weiter auszubilden sein, da das erweckte musikalische Gefühl nun selbst nach Ausdruck strebt. Ist bei einem derartigen umsichtigen Unterrichtsverfahren der Schüler im zweiten oder dritten Lehrjahre angelangt, beginnt er selbständig zu werden, so wird man nun keine mühsamen Lektionen mehr zu gewärtigen haben. Bei nur einigermaßen gewissenhaftem Unterricht ist nicht anzunehmen, daß der Schüler, auf diese Weise vorbereitet, den Geschmack verloren oder verbildet

habe, und nun sollte man ihm den Satz aus Robert Schumanns musikalischen Lebensregeln über das Klavier hängen oder besser ans Herz legen: „Du sollst schlechte Kompositionen weder spielen noch wenn Du nicht gezwungen bist, sie anhören."

Ein heikler Punkt, ein sehr dehnbarer Begriff! Hier werden die Lehrer oft aus übergroßem Eifer zu Pedanterie verleitet und vergißt der Musiker zu leicht, daß er Dilettanten erzieht, stößt daher auch bei den Angehörigen seiner Eleven bisweilen auf den größten Widerstand. „Fürs Haus soll Peter lernen," sagt der Vater, „lassen Sie mein Töchterchen nur ‚recht schöne Stücke' spielen," lächelt die Mutter, tanzlustige hübsche Füße der Fräulein Schwestern wollen Polka, Walzer ꝛc. hören, und wehe, wenn gar noch zum Inventar der Familie eine Tante in den besten Jahren gehört, die nach den „Klosterglocken" und dem „Gebet einer Jungfrau" seufzt und schließlich bewirkt, daß mancher geplagte Musikmeister mutlos „die Flinte ins Korn wirft" und sein mühsam erreichtes Werk zusammenstürzen sieht!

Deshalb gebe man jedem in Etwas nach, das heißt, man gehe den Mittelweg, und auch hier ist der Sieg gewiß!

Mehrjährige Thätigkeit in Internaten boten uns Gelegenheit, Schüler der verschiedensten Nationalitäten und Altersstufen in Bezug auf Geschmack und Neigung bei Wahl ihrer Musiklitteratur zu beobachten. Oft bekamen wir sehr schlecht Vorbereitete in die Hände und möchten dennoch nicht behaupten, daß es — etwa einzelne ältere Schüler ausgenommen — unmöglich sei, selbst einen verbildeten Geschmack noch in richtige Bahnen zu lenken. Nur darf man das Kind nicht mit dem Bade ausschütten und zum Beispiel Eleven, die bisher nichts als Märsche, zweideutige Operettenarrangements und Gassenhauer paukten, auf einmal mit Beethoven und Bach kommen, Schritt für Schritt, aber sicher und unentwegt gehe man vor. Nehmen wir, um ein möglichst drastisches Beispiel zu wählen, an, ein junger Italiener verlangt Unterricht. Auf Befragen erklärt er, daß

er „schon zwei Jahre" gespielt und beeilt sich, einige Piecen vorzutragen. Es sind eingepaukte Paradestücke, die ohne Ausdruck und Korrektheit ebenso leicht und mechanisch heruntergespielt werden, wie sie an sich trivial und gehaltlos sind. Man weiß jedoch nun ungefähr, was der junge Herr technisch bewältigt und giebt ihm z. B. in gutem Arrangement eine recht melodiös gehaltene Phantasie über „Trovatore", „Aida", u. dgl. Das Opus darf nicht zu leicht sein, aber auch nicht entmutigen. Man lasse den Eleven üben und bringe ihm, bruchstückweise eine Koloratur, einen Triller, eine Begleitfigur vorspielend, zur Erkenntnis, daß ihm dies und jenes nicht gelingt, nicht klangvoll, perlend genug tönt. Warum? weil ihm die nötige Kraft, Elastizität der Finger abgeht. In vielen Fällen sieht der Schüler dann selbst ein, jedenfalls aber ist er leicht davon zu überzeugen, daß er, um nicht wochen- und monatelang eine Piece erfolglos studieren zu müssen, zu Etuden, Exerzitien greifen muß. Nun aber gebe man ihm nicht rein technische, sondern ziehe lieber Etuden melodiösen; harmoniereichen Charakters vor, strebe dabei strenge Kontrolle durch das Gehör an, lenke die Aufmerksamkeit auf Tonbildung und rhytmisch abgerundete Vortragsweise. Wählen wir hierzu Etuden von Hünten oder besser Heller — also französische Musik bewährter Güte! Letztere Etuden, als Uebungsstücke betrachtet, gefallen dem angehenden Pianisten; gern spielt er nun auch ein Vortragsstück, eine Transskription Hellers, dann vielleicht prima vista ein kleineres Rondo; zur Abwechslung endlich wage man, eine leichtere Sonate aufzulegen, da das Interesse für derartige Werke schon wach wird. Jetzt lehre man etwa an Schubertschen Vorbildern, überhaupt an Werken der älteren romantischen Richtung auch einen Marsch, Tanz, Lieder verständnisvoll, korrekt und sauber exekutieren, und es wird, fast ohne daß der Schüler die Absicht kennt, sein Kunstgeschmack veredelt und geläutert. Auf diese Weise gelang es uns, zu bewirken, daß absolut geschmacklos, unsauber und gedankenlos Spielende bekehrt wurden, ja wir hatten

die Freude zu hören, wie z. B. junge Italiener, Südländer mit Genugthuung Mozarts C-Dur-Konzert ꝛc. nach kurzem, aber eifrigem Studium technisch sauber und geschmackvoll exekutierten. Ist dann einmal Sinn für sauberes, korrektes Spiel vorhanden, so kann unbedenklich auch zur Erholung (namentlich etwa prima vista) etwas Lanner, Strauß vorgenommen, „sul mare lucida“ gespielt werden; denn Einseitigkeit ist überall, also auch in der Musik, verwerflich; nur spiele man, was man spielt, gut, oder wie Schumann sagt: „Spiele immer, als hörte Dir ein Meister zu.“ Das bleibt die Hauptsache. Man lerne, absolut Wertloses von guter Unterhaltungsmusik unterscheiden und greife daneben wieder zur Edition Cotta, spiele Mozart, Beethoven ꝛc. — Absichtlich wählten wir im vorigen ein Beispiel von internationaler Färbung, um zu zeigen, wie man auch unter schwierigeren Verhältnissen bei einiger Vorsicht geschmackbildend wirken kann. Aber wichtig genug und an der Zeit ist es, daß Musiker und Lehrer endlich einig vorgehen und im Interesse ersprießlicher Entwicklung und Bildung des Dilettantismus abrechnen mit allem bloß melodienschwelgerischen, süßen Getändel wie mit wüster Paukerei, anstatt aus falscher Gefälligkeit und egoistischer Bequemlichkeit derartiges Klimpern zu dulden und wohl gar ihm Vorschub zu leisten; denn tüchtige Dilettantenleistungen und urteilsfähige Auditorien können nur fördernd auf die Entwicklung unserer Kunst wirken, die schaffenden, ausübenden und lehrenden Musiker anspornen und anregen zum Weiterarbeiten, wenn sie sich mit Genugthuung sagen dürfen: „Unser Publikum versteht uns und strebt mit uns nach dem Schönen, Vollkommenen in der edlen Kunst.“

Ein rechter Dilettant und Musikliebhaber sollte sich jedoch nicht damit begnügen, sich nur auf einem Instrumente mit der Musik zu beschäftigen. Will er wirklich thätigen Anteil an dem zeitgenössischen Musikleben nehmen, so unterrichte er sich über die Erzeugnisse der Gegenwart mit Hülfe einer Musikzeitung; mache Bekanntschaft mit den erscheinenden

Werken, sei's im Original oder in passender Bearbeitung. Ebenso lese er die Biographien der bedeutendsten Meister jeder Epoche, denn das Verständnis der Werke eines Komponisten wird durch nichts so leicht und voll erschlossen, als indem man sich mit dessen Lebensgeschichte bekannt macht und über die Epoche, welcher ein Werk angehört, orientiert. Eine Musikzeitung mit vielseitigem Inhalt, eine allgemeine Musiklehre, Theorie und Formenlehre, leichtfaßlich bearbeitet, sollten jedem Musizierenden bekannt sein und neben seinen praktischen Studienwerken aufliegen. — Am Schlusse erlauben wir uns, über das Thema „Üben" noch einige Bemerkungen. Nicht das Richtige ist es und ganz verwerflich beim Anfangsunterricht, wenn man bei jüngeren Schülern zu viel Gewicht auf Üben außer der Lektion legt. Wir reden hier nicht von dem Unterricht an Musikinstituten, sondern vom Privatunterricht, und sind der Ansicht, wenn ein Schüler, wie dies oft der Fall, nicht über so viel freie Zeit verfügt, um täglich mehr als ein bis zwei Stunden zu üben, dann dürfe man gar wohl einen Teil der Unterrichtsstunde zum Üben, d. h. zu wiederholtem Durchspielen schwerer Stellen verwenden. Wurde der Unterricht von Anfang an gewissenhaft gegeben, prima vista und besonders auch Ensemblespiel nicht vernachlässigt, so kommt ein Schüler auch ohne tägliches mehrstündiges Üben vorwärts, denn Dilettantismus ist nicht Geschäft, und während es Sache des Musikers bleibt, täglich regelmäßigen und andauernden Studien, theoretisch und praktisch obzuliegen, hat der Dilettant andere Arbeiten, die seine Zeit und Teilnahme in Anspruch nehmen, und zur Erholung von diesen treibt er Musik, besucht Konzerte und Produktionen, erfrischt und erfreut sich an den Tönen unserer Meister Geist und Herz. Denn der trägt des Lebens Preis davon, der das Angenehme mit dem Nützlichen glücklich verbindet.

V.

„Konzessionen."

Die Klagen darüber, daß man heutzutage als Lehrer den Schülern mehr und mehr Konzessionen machen muß, oft gegen seine pädagogische Überzeugung, sind so allgemein, daß man füglich diesen wunden Punkt im Lehramte einer kurzen Erörterung würdigen darf. Die „schönen Zeiten", wo der Lehrer souverän über seine Zöglinge disponieren konnte, sind vorüber. Je mehr die Musik, speziell das Klavierspiel in allen Schichten der Bevölkerung Verbreitung und Pflege fand, um so verschiedener wurden die Ansprüche an den Unterricht, um so schwerer wurde es dem gewissenhaften Lehrer, seine Überzeugung, seine Methode mit den Wünschen der Unterrichtsuchenden in Einklang zu bringen. Noch vor fünfzig Jahren lernte niemand Klavier spielen, der nicht den ernsten Willen hatte, es in dieser Kunst zu schönem Erfolge zu bringen. Der Unterricht war oft kostspielig, oft schwer zu erhalten, weil die Zahl der Unterrichtenden noch nicht die Nachfrage nach dem Unterricht überstieg. Der Musikalienmarkt war noch nicht in dem Grade wie heute von Gelegenheitskompositionen und Salonmusik zweideutigen Wertes, von Kompositionen, die nur auf ohrenkitzelnden Effekt hinaus zielten, überflutet, was natürlich das Vorhandensein unbedeutender Werke durchaus nicht ausschließt. Die Musikalien waren noch durchweg viel teurer trotz ihrer

nach heutigen Begriffen minderwertigen Ausstattung. Diese Umstände alle wirkten dabei mit, daß im allgemeinen der Unterricht mit einem gewissen Ernst betrieben wurde.

Je mehr aber nun der Unterricht dem Publikum zugängiger wurde, die Musikalien und Instrumente billiger, letztere dabei klangvoller und der Besitz derselben dadurch verlockender wurde, desto öfter drängten sich auch Leute zum Erlernen der Kunst heran, mehr aus äußeren Gründen, aus „Liebhaberei", ja schließlich nur, weil es Mode wurde, „zum guten Ton gehörte", Musik zu treiben, als aus dem innern Bedürfnis, in die Geheimnisse der edlen Tonkunst einzudringen. In gleichem Schritt mit dieser Ausbreitung des Klavierspieles weitete sich mehr und mehr die Kluft zwischen dilettantischer und berufsmäßiger Kunstausübung. Das Klavier gewann bald die Oberhand über alle den Dilettanten zugänglichen Instrumente, bis durch diese Einseitigkeit der Dilettantismus selbst zu schaden kam, in Mißkredit geriet. Diesem Überhandnehmen des einseitigen, dabei stümperhaften Klavierspieles nun soll und muß endlich energisch gesteuert werden durch guten, aber — was die Hauptsache ist — dabei den zur Zeit herrschenden Verhältnissen **angepaßten** Unterricht! So lange nun aber die Lehrer — wir reden hier nur von durchaus gebildeten Pädagogen — ihre Methode nicht dieser modernen Zeitströmung anpassen, das heißt, so lange sie nicht nur die ernsteste Kunstrichtung, um nicht zu sagen die Klassizität in der Kunst gelten lassen, diese allein für berechtigt halten, so lange werden sie auf das herrschende Übel — die laienhafte Unterweisung durch Unberufene und die daraus folgende weitere Ausbreitung absolut unwürdigen Musizierens keinen segensreichen Einfluß ausüben können; denn durch ihre zu strenge Reserviertheit treiben sie die Masse derjenigen, welche im Grunde gern recht ordentlich spielen lernen möchten, aber auch „zur Erholung", zum Hausgebrauch etwas „Brauchbares" spielen möchten, immer wieder in die Hände der Charlatane — weil viele dieser Musikbeflissenen nicht nur klassische

Musik machen wollen! Daher ist es unabweisbare Notwendigkeit für alle diejenigen Lehrer, welche ihre eigenen Ansichten, ihre persönliche Anschauung dem allgemeinen Wohl der Kunst, der Hebung und Beseitigung arger Mißstände zu opfern den Mut haben, eben durch Zugeständnisse, „Konzessionen", die sie ihren Schülern machen, sich immer größeren Einfluß auf den zeitgemäßen Musikunterricht zu gewinnen, den wirklich „stümperhaft" unterrichtenden Lehrern und verständnislos Paukenden den Zuspruch, den Wirkungskreis, das Ansehen abzuschneiden durch ihren erweiterten, sich alle maßgebenden Schichten der Bevölkerung erschließenden Wirkungskreis, sich Schüler heranzubilden, welche ihre guten Lehrprinzipe und Ansichten wieder aus Überzeugung adoptieren und verfechten. So kann allmählich der Dilettantismus wieder von der schädigenden Schlacke der unbotmäßigen Musikausübung gereinigt werden. Nur vereinte Kräfte jedoch führen zum Ziel, derartiges läßt sich nicht auf einmal erreichen. Aber wird der Lehrer durch das Gefühl, die Kunst, welcher er sein Leben widmet, fördern zu helfen, nicht aufs reichste entschädigt für die Gewährung einiger Zugeständnisse, welche er in manchen Punkten seiner künstlerischen, vielleicht gar manchmal etwas einseitigen Überzeugung abringen muß? Unter diesen „Zugeständnissen", die heutzutage stets auch von den guten Lehrern verlangt werden, verstehen wir das Einflechten populärer, anständiger Musikstücke in den Lehrplan. Wenn die Kinder einer Familie Unterricht nehmen und den Eltern und Angehörigen, welche „nichts von Musik verstehen", täglich ihre Übungen, Etuden vorüben, kann man es da den letzteren verdenken, wenn sie auch einmal etwas hören wollen, was nicht zu „hoch", zu „gelehrt" ist? Ist es da wirklich ein großes Opfer für den Lehrer, mit dem Schüler einmal eine Opern- oder Volksmelodie in guter Bearbeitung durchzugehen, einmal ein Tänzchen flott einzuüben? Allerdings soll der Unterricht ja so beschaffen sein, daß der Schüler das allein kann! Aber welcher Schüler hat soviel Selbstvertrauen, Energie und soviel Routine,

ohne jede Beihülfe gleich das Richtige zu treffen? Wenn der Unterricht so gut ist, daß das Einüben derartiger Stücke keinen großen Zeitverlust verursacht, desto besser; aber ist es nicht richtiger, der Lehrer kontrolliert wenigstens die Ausführung, als daß der Schüler, der die Übungen wahrscheinlich gut spielt, sich gewöhnt, seine Vortragsstückchen oberflächlich schlecht zu spielen? Spielt der Schüler gut zu Hause vor, so wird dadurch sein Geschmack nicht verdorben, die Angehörigen versöhnen sich mit der Methode des Lehrers, sie werden selbst unbewußt in ihrem musikalischen Geschmack gefördert, sie hören dann gern auch einmal etwas „Besseres“, z. B. einen schönen Sonatensatz, und dadurch, daß der Schüler und seine Angehörigen Freude am Unterricht, der ihnen so angenehmen Zeitvertreib bietet, haben, wächst der Einfluß des Lehrers. Aus dem Vergnügen an guter Unterhaltungsmusik entsteht der Abscheu vor minderwertigem Musizieren, der Lehrer hat die Genugthuung, nicht nur auf seine Schüler, sondern indirekt auch auf die musikalische Geschmacksrichtung deren Angehöriger Einfluß auszuüben und wird vor der Notwendigkeit bewahrt, weitaus größere Konzessionen machen zu müssen! Nur dadurch, daß er in Etwas bis zu einem gewissen Grade nachgiebig ist, kann er auf anderer Seite seinen Ansichten und Wünschen Anerkennung und strickte Befolgung sichern! Diese Konzession: Einreihen einiger populärer Musikpiecen in den Unterrichtsstoff, darf natürlich eine gewisse Grenze nicht überschreiten! Vor allem ist es fehlerhaft, wenn Lehrer meinen: ja gut, wenn es die „kurzsichtigen Eltern“ „nicht anders wollen“, so gebe ich den Schülern nur solchen „Kram“. Das wäre Schwäche und total gefehlt! Vielmehr muß eine strenge Kritik über die Unterhaltungsmusik, die man dem Schüler vorlegt, geübt werden. Es giebt unzählig viel ansprechende, klangreiche Musik, so daß man zu seichter „Eintagsware“, Gassenhauern und Tingeltangelmusik wahrlich nicht zu greifen braucht! Wir erinnern zur Erläuterung unserer Ansicht zum Beispiel an die Kindertänze von Breslaur, die Opernpot-

pourris von Cramer, die Auswahl Tänze von Strauß in der Volksausgabe Peters, die, wenn auch musikalisch unbedeutenden, doch geschmackvollen Kompositionen von Spindler, Leybach, Durand, Gillet, die sehr instruktiven Fantasien über Lieder von Gustav Lange op. 171 u. a. Zwischen diese Nummern lassen sich auch ernstere Werke: Heller, Hünten oder gar Schubert (z. B. Märsche à 4 m.), Mendelssohn und leichtere Werke von Chopin einfügen und werden dankbare Aufnahme finden.

Auf diese Weise brauchen sich die Pädagogen nicht viel zu vergeben, sie können mit gewohnter Genauigkeit vorgehen, sie erweitern ihren Wirkungskreis, da sie sich auch nicht ganz seriöse Schüler erhalten, sie kommen den Wünschen des Publikums entgegen und können dafür in anderer Beziehung umso energischer auf Erfüllung ihrer Anforderungen, was Akkuratesse und Gewissenhaftigkeit bei der Ausführung der notwendigen technischen und klassischen Studien anbelangt, bestehen.

An das verständige Publikum aber richten wir den dringenden Appell, den Lehrern, welche ihm entgegenkommen, die nötige Unterstützung bei ihrem redlich ernsten Streben, die musikalische Jugend auf gute Bahnen zu lenken, nicht zu versagen! Prüfe doch jeder Musikfreund, welche Musik auf sein Gemüt den meisten Eindruck macht. Wie lärmend geht es in den Gasthäusern zu, wenn auf dem Klaviere ein Gassenhauer nach dem anderen heruntergeschlagen wird, wie ruhig ist dasselbe Publikum, sobald ein tüchtiger Spieler eine schöne Opernmelodie, ein schönes Lied meisterhaft spielt; immer ruhiger wird es in dem Lokal, ein Gast nach dem anderen verstummt und wenn dann die Freude auf den vorher durch das Lärmen geröteten Gesichtern leuchtet, dann ist diese Freude ein Beweis, daß das bessere Sein im Menschen, das Gemüt, zum Worte kam. Mancher unserer Herren Kollegen wird bei diesem Kapitel mißmutig den Kopf schütteln und diese hier gebrachten Erörterungen für „dilettantisch“ erklären. Auch wir würden uns gern derartiger Konzessionen

entheben, wenn wir nicht davon überzeugt wären, daß die Bewilligung derselben das einzig zuverlässige Mittel ist, allmählich mit dem größeren Einfluß auf die musikpädagogischen Zustände eine Verbesserung derselben herbeiführen zu können.

VI.

Stellungnahme der Eltern zum Musikunterricht ihrer Kinder.

Um dem Lehrer seine schwierige Aufgabe zu erleichtern, ist ein gutes Einvernehmen desselben mit den Eltern seiner Zöglinge anzustreben. Vor allem ist jedenfalls ein gegenseitiges Vertrauen unbedingt nötig. Wo dies fehlt, ist der Lehrer in seinem Wirken von vornherein gelähmt, denn das Mißtrauen der Eltern pflanzt sich unmittelbar auch auf den Zögling über und untergräbt die Autorität des Lehrers, damit aber die Aussicht auf erfolgreiches Studium. Wie oft ist dieser traurige Fall zu konstatieren.

Ein Beispiel aus der Praxis finde hier Platz. Der Schüler X. hatte schon mehrere Jahre Unterricht genossen, als er sich bei uns anmeldete. Da er von einem Lehrer unterrichtet worden war, dessen Methode und Leistungsfähigkeit unbedingt in jeder Beziehung vortrefflich war, so befremdete uns dieser Übertritt und rief in uns ein gewisses Mißtrauen gegen den Schüler hervor. Doch erwies sich dies vorerst als ganz ungerechtfertigt. Der Schüler war gut vorbereitet, hatte zwar nicht hervorragendes Talent, zeigte aber großen Fleiß und tadelloses Betragen. Um sicher zu gehen, daß in der Ausbildung nichts versäumt

wurde, veranlaßten wir den Zögling nach den ersten Stunden, sein früheres Aufgabenheft zur Durchsicht mitzubringen. Bei Durchsicht desselben machten wir die Beobachtung, daß seit gut drei Monaten — den letzten bei dem früheren Lehrer — dasselbe nicht mehr genau geführt wurde. Die Eintragungen der häuslichen Aufgaben waren statt wie vorher vom Lehrer, von dem Schüler gemacht worden, die vorher peinlich genau eingezeichneten Zensuren aber fehlten ganz. Die letzte Bemerkung, die von Hand des Lehrers eingetragen war, lautete: „Der Vortrag muß sorgfältiger ausgearbeitet werden, die Phrasierung ist sehr ungenau; überhaupt fängt Karl seit einigen Stunden an, den Aufgaben weniger Sorgfalt zu schenken. Auch die Etüde war zu schnell und ungenau eingeübt.“ Unter dieser Bemerkung stand mit der Unterschrift des Vaters des gerügten Schülers: Der Vorwurf, daß mein Karl oberflächlich wird, ist wohl unbegründet; er studiert wie gewohnt täglich 1 bis 1 $^1/_2$ Stunden. Sein letztes Stück (es war Hummel op. 11) hat er auch ganz hübsch vorgespielt, obgleich ich demselben keinen Geschmack abgewinnen kann.“ Als Unterschrift ohne jede Höflichkeitsphrase nur der Name des Herrn Vaters. Jetzt wußten wir, woran wir mit dem Schüler waren. Von diesem Datum an fand es der Lehrer angezeigt, die Führung des Aufgabenheftes einzustellen. Wir mußten ihm unbedingt Recht geben. Der Schüler war zu Haus infolge der Einsichtslosigkeit der Eltern in seiner Meinung, daß er gut spielte, bestärkt worden; über den Lehrer wurde wahrscheinlich ungünstig geredet, Karl wurde beim gelegentlichen Vorspielen vergöttert und daher gleichgültig beim Üben. Das Nachlassen seiner Gewissenhaftigkeit merkten natürlich die Eltern nicht, aber der gewissenhafte Lehrer, dessen Pflichterfüllung durch Undank gelohnt wurde. Das Weitere konnten wir uns denken. Der Lehrer war verstimmt, sein bisher gutes Einvernehmen mit dem Schüler war durch die Taktlosigkeit der Eltern gestört und beiderseitig war dann der Abbruch des Unterrichtes nur eine Erlösung von einem unerfreulichen Verkehr. Ohne Be-

merkung gaben wir das Aufgabenheft, das uns so schnell über den Grund des Lehrerwechsels belehrt hatte, zurück und der Unterricht nahm seinen ungetrübten Fortgang. Jede Stunde zeichneten wir die Aufgaben ein und die verdiente Zensur über die Leistung in der Stunde dahinter. Auch Notizen über die Vermeidung einiger wiederholt vorkommenden Unkorrektheiten fanden in das Aufgabenheft Eintragung. Die öffentlichen Prüfungen unserer Anstaltsschüler rückten heran und Karl bekam für dieselben Schuberts Impromptu, op. 90, As-Dur. Die Stunde darauf lasen wir zu unserer Verwunderung im Aufgabenheft von väterlicher Hand: „Ist das Stück nicht zu schwer für Karl??? giebt es nichts Effektvolleres für ihn?" Darunter lakonisch der Name. Von dieser „Mitteilung" nahmen wir vorläufig keine Notiz, vielmehr begannen wir das Einüben des Impromptu. Nach der Lektion, als wir Karl ermahnten, dasselbe genau und vorläufig langsam zu üben, wagte der Schüler äußerst bescheiden einzuwenden: Papa habe etwas ins Aufgabenheft geschrieben. Wir fixierten den Knaben scharf und erwiderten: Sage deinem Herrn Vater, wenn er eine Mitteilung zu machen habe, so ständen wir ihm gern zur Verfügung, diese Bemerkung aber wirst du durch Ausreißen der Seite aus dem Aufgabenhefte entfernen." Damit entließen wir den etwas verblüfft dreinschauenden Schüler. Nach dem Examen, in dem Karl, wie erwartet werden konnte, recht gut gespielt hatte, besuchte uns dessen Vater und nahmen wir Gelegenheit, ihn auf das Unrichtige seines Verfahrens aufmerksam zu machen, auch verfehlten wir nicht, darauf hinzudeuten, warum der frühere Lehrerwechsel eingetreten sei. Nach einigen etwas in beleidigtem Tone vorgebrachten ausweichenden Repliken war der Herr einsichtsvoll genug, uns zuzustimmen, daß auf diese Art der Unterricht geschädigt würde und mit der freundschaftlichen Übereinkunft, zukünftig uns in persönlichem Verkehr verständigen zu wollen, trennten wir uns. Der Unterricht aber wurde noch jahrelang bis zu Karls Abiturium und Abreise in eine auswärtige Univer-

sität mit bestem Erfolge fortgesetzt. Ähnliche Fälle begegnen dem Lehrer oft, nicht so leicht aber ist stets rechtzeitig, d. h. bevor die Autorität untergraben wurde, eine Verständigung zu erzielen.

Ein weiterer, sehr heikler Punkt, der besonders die Privatlektionen erteilenden Lehrer trifft, ist das unentschuldigte Ausbleiben von den Lektionen. Daß ausfallende Lektionen, einerlei, ob entschuldigt oder nicht, jedenfalls honoriert werden sollten, verstehen nur solche Leute nicht, die von geschäftlichem Verkehr und Anstand keinen richtigen Begriff haben und die Leistungen eines Lehrers nicht zu würdigen verstehen. Muß nicht der Lehrer dem Schüler zu der belegten Stunde bereit stehen, ihm diese Zeit reservieren, auf ihn warten? Steht der Musiklehrer — man verzeihe uns den drastischen Vergleich — unter einem Dienstmann, unter einem Taglöhner, die, wenn einmal bestellt, das Honorar verlangen, auch wenn der Auftraggeber die Arbeitsleistung dann nicht verlangt? Selbstredend giebt ja jeder Lehrer bei durch Krankheit verursachten, entschuldigten öfteren Absenzen gern einige Stunden nach oder es läßt sich, wo es sich um monatelange Absenzen aus obigem Grunde handelt, eine gegenseitige Vereinbarung treffen; auch sind wir dafür, daß Privatlehrer die Stunden, welche sie zu erteilen verhindert sind, möglichst nachholen. Es handelt sich hier also lediglich um das Prinzip und dessen Auffassung. Nun glauben aber viele Leute, wenn wir die Stunden zahlen müssen, so brauchen sich die Schüler für Absenzen auch nicht zu entschuldigen. Dies ist aber ein Verstoß gegen die gute Sitte. Wie kann ein Schüler vor seinem Lehrer Achtung haben, wenn seitens der Eltern so geringschätzig gegen ihn vorgegangen wird! Wie schaden sich die Eltern selbst dadurch! Sie vertrauen einem Pädagogen ihre Kinder, ihr höchstes Gut an, sie verlangen von ihm, daß er sie gut unterrichtet, liebevoll behandelt, auf ihren Geist und ihr Gemüt günstig einwirkt; sie verlangen, daß der Lehrer ein gebildeter Mensch ist, sie rühmen sich vielleicht gar Bekannten gegenüber,

einen vortrefflichen Lehrer zu besitzen und erwidern dessen nur zu oft aufreibende, aufopfernde Thätigkeit in ihrem Interesse mit derartig geringschätzender Behandlung. Ist man heutzutage einstimmig der Ansicht, daß der Lehrerstand ein sehr geachteter, geschätzter ist, sieht man den Einfluß der Lehrerschaft auf das soziale Wohlergehen der heranwachsenden Generation ein — warum ist man dann noch so oft geneigt, zwischen Musiklehrer und Lehrer an den Volksbildungsanstalten, an den öffentlichen Schulen einen Rangunterschied zu suchen? Ist dies nicht vielleicht auch eine Rückwirkung der eingangs dieses Buches erwähnten mißlichen Zustände auf musik-pädagogischem Gebiete? Wohlan, dann sei man doch nicht inkonsequent und engagiere keinen Lehrer, dessen Qualifikation man nicht anerkennt!

Nur sehr ungern wurde dieser Gegenstand berührt, doch fühlten wir uns durch die tägliche Erfahrung dazu verpflichtet. Infolge der großen Konkurrenz bewegt sich das Salär selbst für notorisch guten Unterricht in sehr bescheidenen Grenzen — wenn man von Ausnahmefällen, wo Virtuosen und Capacitäten fürstliche Honorare beziehen — absieht. Im beiderseitigen Interesse sowohl der Musiktreibenden wie der Lehrer wäre daher eine monatliche oder vierteljährliche Besoldung der letzteren — gleicherweise wie an den Musikschulen — auch für Privatunterricht das Beste. Jedenfalls würden dadurch oft absolut ungenügend motivierte Absenzen und dadurch verursachter Aufenthalt im Unterrichtserfolg vermieden, zugleich aber auch eine einheitlichere Norm bei den Berechnungen der Lektionen möglich. Auch würden bei Aufstellung eines allgemeinen Durchschnittspreises für eine gewisse Anzahl wöchentlicher Lektionen die Unterrichtsuchenden von dem bekannten, unangenehmen vorherigen Anfragen nach dem Preis enthoben und wären die berüchtigten Stundenofferten von Unbefähigten, welche zu jedem annehmbaren Preise unterrichten, doch als zweideutige von vornherein zu erkennen und zu ignorieren. In dieser Hinsicht würde die Errichtung

von Musiklehrerverbänden sehr zu begrüßen sein; dadurch könnten die befähigten, fachmännisch gebildeten Pädagogen vereint gegen die unwürdige Konkurrenz ankämpfen.

Den teuersten Unterricht genießen aber die Kinder derjenigen, welche den „möglichst billigen" Lehrer engagieren. Man braucht nicht gleich Anfänger zu Virtuosen zu bringen; abgesehen davon, daß diese selten sich dazu herbeilassen würden, besitzen sie auch selten ausgesprochenes Lehrtalent, Geduld und Verständnis für die Ausbildung von Dilettanten.

Wer aber Angebote zu 1 Mark für die Lektion und darunter berücksichtigt, der darf keinen guten Unterricht erwarten; ein solcher „billiger" Lehrer muß entweder ein einträglicheres Geschäft nebenbei besitzen oder er hat kein Zutrauen zu seinem Wirken infolge mangelhafter Studien, oder aber er muß in so drückenden Verhältnissen leben, daß eine vollständige Erfüllung der Anforderungen, denen ein guter Lehrer genügen muß, nicht zu erwarten ist. Durch solch' wohlfeilen Unterricht wird der Schüler gewöhnlich jahrelang nutzlos angestrengt, er kommt nicht vorwärts oder er lernt so ungenau, oberflächlich, daß jeder Genuß beim Anhören seiner Vorträge ausgeschlossen ist, er verlernt das wenig sicher Studierte schnell und hat keine Freude am Spiel. Wer aber nur Klavier lernt, um einige Stücke zeitlebens stets gleich mangelhaft herunterzuspielen, der gehört jener Klasse von Spielern an, denen jeder gebildete Mensch aus dem Wege geht.

Heutzutage soll jeder Dilettant soweit kommen, daß er ohne Lehrer mittelschwere Kompositionen allein einüben kann — es brauchen dies durchaus nicht immer klassische zu sein. Wer hingegen nicht darnach trachtet, sich genug Routine und Geschmack anzueignen, um gute Musik von schlechter zu unterscheiden, wer nicht durch sein Musikstudium sich befleißigt, auch die Leistungen von Fachmusikern verstehen und dadurch vernünftig beurteilen zu lernen, der möge lieber der Musikausübung entsagen.

Viel unnütz vergeudete Zeit und meist bedeutende finanzielle Opfer können da erspart werden, denn wir betonen

wiederum: so geist- und gemütbildend guter Musikunterricht ist, so gewiß wie die Ausübung der Tonkunst eine der idealsten Bereicherungen des Lebens genannt werden darf, so absolut wertlos, gemeinschädlich ist das wüste, stümperhafte Klaviergepauke. Von diesem Standpunkte aus möge das einsichtsvolle, verständige Publikum seine Stellungnahme zum Musikunterricht der Jugend bemessen.

VII.

Die Anzahl und Zeitdauer der wöchentlichen Unterrichtsstunden.

Die Beantwortung der Frage: Wie oft soll ein Schüler Klavierunterricht nehmen, hängt von verschiedenen Faktoren ab, mit denen gerechnet werden muß. Ein jugendlicher Anfänger erhält am besten dreimal wöchentlich Unterricht, wenigstens aber zweimal; dazwischen soll er Zeit und Gelegenheit zum häuslichen Üben haben. Bei Aufstellung dieses Prinzipes gehen wir von der Ansicht aus, daß schon von vornherein der Schüler allmählich daran gewöhnt werden soll, die Arbeit in der Lektion durch selbständiges häusliches Üben zu unterstützen. Nur bei ganz jungen hervorragenden Talenten raten wir zu täglich 10 bis 15 Minuten langen „Lektionen". Rechtfertigt überhaupt nur ganz besondere Anlage für Musik eine Aufnahme des Unterrichtes vor dem 7. Jahre, so muß dieser mit allergrößter Vorsicht und bei Vermeidung jeder Anstrengung erteilt werden. — Jedenfalls verfehlt wäre es aber, Elementareleven nur einmal wöchentlich zu unterrichten. Die Erfahrung lehrt, daß erstens der Fortschritt zu sehr aufgehalten wird und infolgedessen der Eifer des Lernenden naturgemäß nachläßt und zweitens ein Kind immer mit einem gewissen Gefühle des Zwanges,

des Müssens, selbst bei unleugbarem Eifer zur Sache, an das Üben herangeht. Dieser Zwang aber hält bei der Aussicht z. B., von einer Stunde zur anderen 7 Tage Zeit zu haben, die ersten 3—4 Tage selten vor und verursacht Nachlässigkeit und Saumseligkeit beim Studium. Täglich regelmäßige, wenn auch nur kurz andauernde, ernst betriebene Übung aber ist ungemein fördernd für den Fortschritt.

Was auf der Elementarstufe die Dauer der Lektionen anbelangt, so halten wir sehr dafür, von ganzstündigen Unterweisungen Abstand zu nehmen, und jedenfalls dafür bei 7—11 jährigen Kindern halbstündige eintreten zu lassen. Der Lehrer muß während der ganzen Unterrichtszeit darauf sehen, daß der Schüler gewissenhaft allen Anforderungen, die an ihn gestellt werden, nachkommt. Dies ist aber für so junge Eleven, ohne Einbuße der Gesundheit befürchten zu müssen, 50—60 Minuten lang ohne Pause unmöglich! Dem Lehrer bliebe also nur die Wahl, entweder das Kind zu überanstrengen oder den letzten Teil der Stunde „manches durchgehen zu lassen.“ Beides ist falsch. Sehr acceptabel ist auch die Einrichtung, wo irgend möglich zwei Schüler auf gleicher Stufe nach einander zu unterrichten, derart, daß jeder 30 Minuten spielt und die andere Zeit aufmerksam zuhört. Mehr als zwei Schüler in der Lektion ist auf der Elementarstufe unstatthaft. Gegnern des langjährig mit größtem Erfolge erprobten Systems, welche gern mit der Ansicht auftreten, man könne in einer halben Stunde „nichts fertig bringen“, müssen wir entgegnen, daß gewöhnlich diejenigen, welche in einer halben Stunde keinen Erfolg bei Elementarschülern erzielen, auch in 60 Minuten nicht viel zu leisten vermögen! Allerdings, sobald die Schüler dann auf höhere Stufe fortschreiten, geben wir der Einhaltung von 50 Minuten langen Stunden den Vorzug; denn technische Studien, Etüden und Stücke werden ausgedehnter, verlangen eingehendste Korrektur und Erörterung und gehört dann schon ungewöhnliches Lehrgeschick dazu, den genügenden Stoff, unbeschadet der gewissenhaften Behandlung in kürzerer

Zeit zu bewältigen. Sehr böse Folgen pflegt das zeitweise gänzliche Unterbrechen des Unterrichtes nach sich zu ziehen. Gewöhnlich hält es schwer, danach wieder mit Ernst zu beginnen. Diese Unterbrechung ist daher, wo irgend möglich, zu vermeiden, besonders seitens der Eleven auf noch niedriger Stufe der Leistungsfähigkeit. Man ziehe da, wo z. B. Mangel an Zeit das Aussetzen der Lektionen verursachen sollte, ein Reduzieren der Stundenzahl, wenn irgend möglich, der gänzlichen Aufgabe des Unterrichtes vor. Unrichtig ist die verbreitete Ansicht, „wenn ich nicht Zeit zum Üben habe, nehme ich auch keine Lektionen“. Angenehm ist ja solcher Unterricht ohne Unterstützung durch häusliche Übung weder für Lehrer noch Schüler, das unterliegt keinem Zweifel, aber nichtsdestoweniger ist es doch viel besser, wöchentlich einmal unter Kontrolle zu spielen, als gar nicht. Sobald natürlich einmal eine gewisse Stufe der Fertigkeit erreicht wurde, sind die Folgen zeitweiliger Unterbrechung des Unterrichtes nicht so nachhaltig ungünstig; denn zum guten Unterricht gehört, wie schon anderorts betont, daß er den Schüler zur Selbständigkeit erzieht, denselben also befähigt, auch einmal einige Zeit ohne Kontrolle des Meisters weiter zu arbeiten. Fortsetzen sollte man den Unterricht so lange, als es die Verhältnisse erlauben; denn je weiter man unter bewährter Leitung vorwärts schreitet, desto weniger ist späteres Vergessen zu befürchten, und dann, wie auf jedem Gebiete geistiger Thätigkeit, so gilt es auch bei der Ausübung der Tonkunst. „Es ist des Lernens kein Ende.“

(Robert Schumann.)

VIII.

Die zweckmäßige Anordnung des Lehrstoffes in der Klavierstunde.

„Durch Einhaltung einer gewissen Ordnung, Regelmäßigkeit bei Vornahme einer Arbeit wird dieselbe erleichtert und oft viel Zeit erspart." Dieser Spruch bewahrheitet sich auch bei zweckentsprechender Einteilung des Unterrichtsstoffes in der Klavierlektion. Durch den Klavierunterricht sollen verschiedene Fähigkeiten gefördert werden: die Bildung des Gehöres, die Schulung der Hand, die Lesegewandtheit und die Ausbildung der musikalischen Vortragskunst. Die Summe dieser Fähigkeiten bedeutet die Spielfertigkeit. Das Gehör, das Wichtigste beim Musizieren, muß natürlich stets gleichmäßig angestrengt thätig sein, um aber dann vor Einseitigkeit in dem Übungsmaterial und daraus leicht entstehender Ermüdung in der Lektion zu schützen, um den Unterricht vielseitiger und anziehender zu gestalten, sollte jeder der oben genannten Fertigkeiten nacheinander ein Teil der Übungszeit in jeder Stunde eingeräumt werden. Durch die Erfahrung bewährt sich folgende Reihenfolge bei Ausführung der nötigen, den verschiedenen Zwecken dienenden Studien. Man beginne die Lektion mit den Übungen, welche der Schulung der Hand, der Technik dienen. Während der

Vornahme derselben kann sich der Schüler die zum Erfolge der Lektion nötige geistige Sammlung erwerben und zudem können die Finger für die in den nachfolgenden Studien vorkommenden technischen Schwierigkeiten vorbereitet werden. Sind verschiedene technische Studien vorzunehmen, so ist wiederum ratsam, Übungen mit stillstehender Hand vor den eventuell nachfolgenden Spannübungen oder Tonleitern — da sie gewissermaßen diese einleiten, vorbereiten — zu absolvieren. Diese rein technischen Exerzitien sollen ungefähr ein Drittel der Stunde beanspruchen.

Nach denselben folgt die Vornahme der Etüde. Diese stellt schon gesteigerte Anforderungen an den Schüler, da in derselben neben dem rein Technischen noch anderes, z. B. das rhythmische Element beobachtet werden muß und durch dieselbe die Lesegewandtheit, die Treffsicherheit gefördert werden soll. Der Eleve hat bei dem Etüdenstudium also schon seine Aufmerksamkeit, welche bei den Fingerübungen ausschließlich auf die Fingerhaltung und Tonbildung gerichtet war, auf letztere und zugleich das Notenlesen zu lenken. Der letzte Teil der Lektion dient der Ausarbeitung oder der Repetition einer Vortragsstudie.

Wenn auch zugegeben werden muß, daß die Verarbeitung des vorhergehenden Stoffes schon anstrengend war, so regt der gewöhnlich interessantere Inhalt der Vortragspièce (Sonate oder Stück) wieder den Geist, das Gemüt des Spielers von neuem an; auch kann der Lehrer durch seine Anregung dabei am meisten auf das Spiel des Schülers einwirken. Schließlich spricht dann noch der wesentliche Umstand dafür, die Vortragspièce am Schlusse der Lektion vorzunehmen, weil bei der Ausführung derselben der Eleve unmittelbar den Nutzen seiner in gewissem Grade doch trockenen Übungen für den praktischen Endzweck seiner Bemühungen: die Befähigung zum Vortrag guter Kompositionen, erproben kann und dadurch bei guter Unterweisung mit neuem Mut zum Weiterstudium die Stunde verläßt. Wenn natürlich auch Ausnahmen durchaus gerechtfertigt sind,

so können wir doch diese Anordnung des Stoffes in der Lektion nicht dringend genug empfehlen. Dieselbe Reihenfolge bei Durchnahme des Studienmaterials ist auch beim häuslichen Üben für gewöhnlich einzuhalten: nur mit dem Unterschiede, daß dann, wenn längere Zeit zum Üben disponibel ist, zwischen den einzelnen Studien größere oder kleinere Pausen schon deshalb eingeschaltet werden, weil die Übungen nicht nur einige Male, wie in der Stunde, sondern z. B. 10—15 mal nacheinander durchgeübt werden. Wer zu verschiedenen Tageszeiten üben kann, verwende z. B. die erste halbe Stunde am Klavier auf die rein technischen Exerzitien, darauf die Etüde in Angriff nehmend und reserviere die spätere Gelegenheit zur Übung, z. B. am Nachmittag, den Vortragspiècen.

Nun kann aber der Spieler durch strenge Einhaltung dieser Anordnung der Studien sich so an diese Reihenfolge derselben gewöhnen, daß er schließlich meint, gar nichts vortragen zu können, ohne vorher seine Fingerübungen absolviert zu haben. Derartig sklavischer Beeinflussung muß er sich natürlich nicht unterziehen. Es ist daher geraten, zuweilen die Studien in umgekehrter Reihenfolge, als hier empfohlen, vorzunehmen, oder gelegentlich die Etüde oder die Fingerübungen für einen Tag auszulassen, denn die Gewohnheit darf uns nicht meistern, sondern unsere gereifte Einsicht, unser ernster Wille bestimmen unsere Handlungen.

IX.

Wie soll der Lehrer in der Lektion vorspielen?

Sehr verschieden sind die Ansichten über den Wert des Vorspielens seitens des Lehrers in der Lektion. Während einige fast nie etwas vorspielen, sind andere Pädagogen wieder sehr häufig solistisch thätig beim Unterricht. Das goldene Prinzip des Maßhaltens bewährt sich auch hierbei. Jedenfalls ist das Beispiel, wenn in rechter Weise und zur rechten Zeit geboten, von bedeutendem Einfluß auf den Erfolg des Unterrichtes. Ganz unerläßlich ist das Zeigen, das „Vormachen" beim Elementarunterricht, wo es sich darum handelt, die Fingerhaltung, die verschiedenen Arten des Anschlages zu lehren und zu korrigieren. Ebenso ist das Vorspielen am Platze, wenn der Vorteil eines gewünschten Fingersatzes oder eine Phrasierung erklärt werden soll, überhaupt da, wo eine Verbesserung des Vortrages anzustreben ist. In allen diesen Fällen beschränkt sich das Vorspielen natürlich nur auf eine gewisse Stelle, einen Teil des zu übenden Musikstückes. Hierbei ist darauf zu achten, daß Verstöße gegen den musikalischen Inhalt der Komposition vermieden werden. Das taktweise Vorspielen ist nur da richtig, wo sich zufällig die Takteinteilung mit der Phrasierung deckt. Wo dies nicht zutrifft, da ist mit Rücksicht

auf den Motiv- und Satzbau zu unterbrechen. Auf diese Weise bekommt der Lernende zugleich einen Einblick in die Konstruktion des Werkes. Wo es sich beim Elementarunterricht um das Vorspielen eines ganzen Stückes handelt, da finden wir mit Berücksichtigung der Individualität, des Temperaments des Schülers für das Beste, nie schneller vorzuspielen, als in dem Tempo, das voraussehbar der Eleve nach fleißigem Studium selbst bewältigen kann. Thut man dies nicht und spielt womöglich im äußersten zulässigen Tempo, so veranlaßt man bald zu hastigem, unkorrektem Studium, bald zu mutloser Resignation, die sich gern in den Worten Luft zu machen pflegt: „Ich kann's ja doch nie so schnell." Das Vortragen anderer, nicht zur Aufgabe des Schülers gehörender Kompositionen ist ab und zu als Belohnung für besonderen Fleiß etwa einmal am Platze, die zum Studium bestimmte Lektion sollte aber jedenfalls nicht öfters durch solche Produktionen des Lehrers abgekürzt werden. Die Gewohnheit mancher Lehrer, in jeder Stunde (etwa gar zur eigenen Übung?!) jungen Anfängern Kompositionen vorzuspielen, ist in je höherem Grade verwerflich, als diese gewählten Piècen der Auffassungsgabe, dem Verständnis des Eleven fern liegen. Auch sollte der Lehrer beim Vorspielen der Unterrichtswerke alle Hilfsmittel entbehren, die [illegible] Schüler noch nicht zugänglich gemacht hat (z. B. [illegible]a, Pedal ꝛc.), damit derselbe einsieht, nur die [illegible] technische Gewandtheit des Lehrers ist Ursache des befriedigenderen Klangeffektes. Auf diese Weise gehandhabt, erfüllt der Vortrag des Lehrers seinen Zweck, zur Nacheiferung anzuspornen und bildet ein mächtiges Anregungsmittel des Unterrichtes. Älteren Schülern auf vorgeschrittener Stufe gegenüber darf sich der Lehrer schon eher einige Freiheiten beim Vorspielen erlauben, doch vergesse er nicht einen Augenblick, daß jeder seiner Vorträge für den Schüler lehrreich sein soll! Er befleißige sich großer Korrektheit und genauer Beachtung aller Einzeichnungen — kurz, er spiele gut. Das einhändige Mitspielen des Lehrers beim Vortrag

des Eleven ist dann am Platze, wenn man den letzteren zu genauer Einhaltung eines Tempos, zu schwungvollerer oder klangreicherer Ausführung anregen, oder bei bemerkbarem Nachlassen der Aufmerksamkeit wieder zur Entfaltung lebhafterer Geistesthätigkeit veranlassen will. Diejenigen Pädagogen aber, welche „aus Prinzip" gar nie vorspielen, diese erfüllen ihre Lehrpflicht nur halb. So wenig ein Sprachlehrer ein fremdes Idiom lehren kann ohne Vorsprechen, wiederholtes Vorsprechen, so wenig kann ein Musiker ein Instrument behandeln lehren, ohne am rechten Platze zur rechten Zeit, musterhaftes Beispiel zu bieten.

X.

Ueber die Korrektur in der Klavier-Unterrichtsstunde.*)

Von A. Eccarius-Sieber.

Von nicht geringerer Wichtigkeit für den Erfolg des Musikunterrichtes als die Wahl der Lehrmethode und die Art und Weise, wie dieselbe vorgeführt wird, ist die Handhabung der Korrektur in der Lektion. Indem wir letztere hier einer Erörterung unterziehen, halten wir vor allem den Standpunkt fest, daß der Musikunterricht als eine geist- und gemütbildende Disziplin behandelt, nicht aber zu einer wertlosen, nur eine gewisse Spielfertigkeit zur Bewältigung einseitiger Modestücke erzielenden Fingerdressur entwürdigt werden soll.

Die erste Aufgabe der Korrektur in der Lektion suchen wir nun weniger in dem Verbessern begangener Fehler, als

*) Mit gütiger Genehmigung des Herausgebers, Herrn Professor E. Breslaur, aus dessen Zeitschrift „Der Klavierlehrer", Berlin, XVI. Jahrgang Nr. 22, abgedruckt.

vielmehr darin, Fehlerhaftes überhaupt zu verhindern, zu vermeiden. Dies kann der Lehrer leicht erreichen, sobald seine Methode des Verbesserns einer weiteren Anforderung Genüge leistet, nämlich: die Aufmerksamkeit des Schülers stets auf das Spiel zu konzentrieren und sein Gedächtnis und seinen Verstand zu schärfen und zu bilden.

Um dies zu erzielen, darf jedoch die Korrektur nicht direkt von dem Lehrer vorgenommen werden, vielmehr muß auf Veranlassung des letzteren hin der Schüler selbst einen begangenen Irrtum erkennen und verbessern. Erst dann, wenn der Zögling nicht imstande sein sollte, dies zu thun, sind nähere Andeutungen oder Erläuterungen seitens des Meisters angezeigt. Daß der letztere, um dies Verfahren konsequent durchführen zu können, etwa im aufgelegten Hefte vorkommendes Neues, dem Lernenden noch Fremdes, im voraus als einleitende Übung oder Erklärung erläutert, ist ja Bedingung einer jeden vernünftigen Lehrmethode und giebt die Gewähr, daß Fälle, in denen der Schüler nicht fähig sein sollte, sich selbst verbessern zu können — genügende Aufmerksamkeit vorausgesetzt —, eben höchst selten vorkommen werden. Dürfte nun diese Art des Korrigierens im Prinzipe wenig beanstandet werden, so fühlen sich doch erfahrungsgemäß viele Lehrer dazu veranlaßt, in der Praxis davon abweichend, Fingersatzfehler, Fehlgriffe harmonischer Art, Verstöße gegen die Phrasierungsregeln ꝛc. persönlich, das heißt durch direkte bezügliche Mitteilung zu korrigieren, „damit durch das Suchen, Überlegen des Schülers, diesem nicht zu viel Zeit verloren geht.“ Geben wir zu, daß die Frage des Zeitverlustes hier sehr nahe liegt, so müssen wir doch anderseits betonen, daß bei wirklich systematisch erteiltem Unterricht, der, an Bekanntes anknüpfend, stets klar und deutlich das Neue hinzufügt, sich überhaupt die Korrektur in der Lektion sehr verringern läßt, selbst dann, wenn einmal ein Stück mit größeren Schwierigkeiten gewählt wird. Liegt doch gerade darin der Schwerpunkt einer guten Unterweisung, durch vorsichtige, den individuellen

Eigenschaften und Anlagen des Zöglings angepaßte Wahl des Lehrmaterials denselben im Bewältigen, im Beherrschen technischer und geistiger Schwierigkeiten zu üben.

Eine weitere Frage ist, wo soll bei einem begangenen Fehler der Vortrag unterbrochen und was soll dabei wiederholt werden? Hier wird die Gattung des Fehlers in Betracht zu ziehen sein; ein Fehlgriff in eine Passage z. B. kann nur durch Wiederholung dieser korrigiert, ebenso können falsche Fingersätze oder harmonische Fehler nur in Verbindung mit den vorangehenden und nachfolgenden Noten, bezw. Akkorden beseitigt werden. Man wird auf jeden Fall das Richtige leicht treffen, wenn man danach trachtet, stets musikalisch denkend zu korrigieren. Gerade in dieser Hinsicht wird noch ungemein oft gefehlt! Üblich ist es z. B. bei begangenen Fehlern, „den Takt wiederholen zu lassen". Da sich nun aber bekanntlich der Begriff Takt und Motiv in den seltensten Fällen deckt, so führt diese Art der Korrektur oft zu einem ganz sinnlosen Zerreißen der Motive, Gedanken. Am besten wird deshalb stets nach Motiven, oder je nach der Art des Fehlers auch nach Perioden, Sätzen, ja Teilen verbessert, wodurch der Schüler auf den Inhalt, die Gliederung, Form eines Musikstückes aufmerksam wird und daher mit Verständnis klar und deutlich phrasiert spielen lernt — ein Erfolg, gewiß bedeutend genug, um eine etwaige geringe „Zeitverschwendung" aufzuwiegen!

Was ferner das „Durchschlüpfenlassen" von Fehlern anbelangt, so ist dies nur dann unbeanstandet, wenn es sich darum handelt, etwas im Zusammenhange vortragen zu lassen, und sobald außer Frage steht, daß das Versehen ein zufälliges war und vereinzelt vorkam; denn ist auch Genauigkeit überall am Platze, so gehört hingegen zur guten Korrektur ebenfalls, dieselbe in Ruhe, ohne Hast zu leiten, wofern der Lernende nicht ängstlich, ja nervös werden und aus Erregtheit neue Fehlgriffe thun soll. Wie überall, so ist auch hier Gewissenhaftigkeit von Pedanterie genau zu unterscheiden.

Endlich noch einige Worte über die weitverbreitete Manier des Einzeichnens in die Hefte. Diese ist, wenn nicht ganz zu verpönen, doch thunlist zu vermeiden!

Normal beanlagte Schüler sollten die Bemerkungen des Lehrers im Gedächtnis behalten; dann gebe man, so weit möglich, besonders schwächeren Spielern, stets gut redigierte, instruktive Ausgaben, an denen ja kein Mangel ist, in die Hände, verbanne aber entschieden jene Hefte mit oft mehreren Fingersätzen über jeder Note, oder gar in die Takte eingezeichneten Zahlen und Strichen zum Markieren der Taktglieder, welche wir sehr oft in Leihabonnements finden, entschieden aus den Lektionen. Ganz abgesehen von ästhetischen Gründen, sind derartige Einzeichnungen nur zu sehr geeignet, zu Gedankenlosigkeit beim Spiel zu verleiten, sie erschweren die Übersicht und dadurch das Lesen und werfen zudem mehr oder weniger ein schlechtes Licht auf die gebrauchte Lehrmaxime. Nur in einem Falle sind Einzeichnungen geboten, nämlich dann, wenn man unrichtig phrasierte Ausgaben mit falschen Applikaturen und mit falschen dynamischen Andeutungen versehene Hefte benutzen muß; dann sind die nötigen Korrekturen jedoch vor Auflegen des Heftes zum Dechiffrieren sauber vorzunehmen; denn soll sich der Schüler hier gewöhnen, Vorgeschriebenes genau zu beachten, so darf man ihm nicht zumuten, an anderen Orten Eingezeichnetes — weil falsch — zu übersehen.

XI.

Ein Hilfsmittel beim Unterricht.

Ein vortreffliches Hilfsmittel beim Unterricht ist das Aufgabenheft, in welches die Aufgaben zum häuslichen Üben eingetragen, Bemerkungen und Zensuren des Lehrers notiert werden. Der Wert des Aufgabenheftes besteht zunächst darin, daß der Eleve stets weiß, was er zu Haus üben soll, auch daß unter Umständen die Eltern das Üben kontrollieren können; sodann bietet es Gelegenheit zu Notizen des Lehrers über den Vortrag, die Art des Übens, zu Mitteilungen an die Eltern. Ferner bildet sodann das Aufgabenheft ein wichtiges statistisches Material für vielbeschäftigte Lehrer, welches ihnen jederzeit Aufschluß über das zurückgelegte Studium, den Lehrgang seines Zöglings, über dessen Verhalten, Fleiß in der Lektion bietet. Dazu kann es nicht selten in den Händen der Lehrer ein Dokument von großem Werte sein, wenn es sich darum handelt, ihn und sein Wirken vor Angriffen zu verteidigen. Für die Eltern der Zöglinge aber ist es ein Beleg über die Arbeit in der Lektion, über die prompte Einhaltung der letzteren. Den größten Nutzen durch genaue Führung eines Aufgabenheftes hat natürlich der Schüler selbst, sobald der Lehrer dasselbe als Mittel zur Anregung, zum Fleiß, kurz zu erzieherischen Zwecken verwendet durch regelmäßiges Eintragen von Noten

(Zensuren) über die jeweiligen Leistungen in der Stunde. Besonders auf elementarer Stufe des Unterrichtes und für jüngere Schüler besitzt das Aufgabenheft in dieser Beziehung einen nicht zu unterschätzenden Wert. Wie ermutigt, erfreut es den Schüler, wenn der Lehrer am Schlusse der Lektion sagt: „So jetzt hast Du Deine Sache gut gemacht, Du erhältst eine gute Zensur.“ Wie bereut ein Schüler seinen Unfleiß, wenn er zu Haus ein schlechtes Zeugnis präsentieren muß und wohl gar auf Wunsch des Lehrers der Vater zum Beweis der genommenen Einsicht in dasselbe das Heft unterzeichnen muß. Der Verfasser dieser Zeilen sagt nicht zuviel, wenn er hier die feste Überzeugung ausspricht, daß er seine vorzüglichen Unterrichtserfolge nicht zum kleinsten Teile der strickten Führung der Aufgabenhefte zuschreibt. Damit der Unterricht nicht durch großen Zeitverlust bei Führung des Heftes gehindert wird, ist eine praktische Einrichtung der Aufgabenhefte ebenso wie zweckmäßige Führung derselben erforderlich. Was das erste anbelangt, so finden wir von mehreren im Verkehr befindlichen Heften die von Professor Emil Breslaur, Berlin (Verlag, Rosenthal & Co., Berlin N.) und die von August Glück (Verlag, Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig) entworfenen für die brauchbarsten.

Die erstgenannten Aufgabenhefte, Ausgabe A, für den Elementarunterricht, sind sehr praktisch eingerichtet:

Aufgabenheft

entworfen von Prof. E. Breslaur. (Verlag von Rosenthal & Co., Berlin.)

Für .... den ....ten 18

Technische Übungen: ....

Etüden. Neu: .... M. M.*) ....

„ Wiederholen: .... M. M. ....

Stück. Neu: .... M. M. ....

„ Wiederholen: .... M. M. ....

Theorie: ....

Besondere Bemerkungen: ....
(Zensur des Lehrers 2c.)

....

....

Unterschrift des Lehrers: ....

Unterschrift der Angehörigen: ....

Der Umschlag bringt die Verdeutschung der gebräuchlichen musikalischen Fremdwörter und die Geburts- und Sterbetage der bedeutendsten Tonkünstler. Diese Hefte, wie auch die anderen in Hug's Verlag, sind sehr handlich und wohlfeil.

---

*) M. M. = Metronom Mälzel.

Aufgabenheft entworfen von

Zum (Datum)		Aufgaben		
		Tägliche Uebungen	Etüden (Solfeggien)	Stücke (Lieder, Arien ꝛc.)
	neu:			
	z. wiederhol.:			
	neu:			
	z. wiederhol.:			
	neu:			
	z. wiederhol.:			
	neu:			
	z. wiederhol.:			

Lehrer:

H. Glück (Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich.)

Censuren			Bemerkungen

Eingesehen:

Welches dieser Hefte den Vorzug verdient, ist schwer zu entscheiden, wir haben beide in Gebrauch. Beide Heftchen jedoch haben eine Einrichtung, mit der wir uns nie befreunden können, nämlich die Angabe „Für" den (Datum). Wir finden der präziseren Führung der Hefte wegen am besten das „Für" jeweilen durch „Am" zu ersetzen (korrigieren) und schreiben den Datum des Tages dem Pensum vor, an dem das letztere aufgegeben wird. Es braucht nur z. B. einmal eine Lektion auszufallen, verschoben zu werden, so stimmt das Datum nicht mehr, zudem braucht es, sobald die Schüler das Heft führen sollten, immer eine Ausrechnung des Datums der nächsten Stunde, was für vielbeschäftigte Lehrer, die den Stundenplan nicht stets neben sich haben, stets sehr aufhaltend beim Kontrollieren ist. Viel Zeit aber darf die Führung des Aufgabenheftes nicht beanspruchen; daher sind Abkürzungen nötig, z. B. bei Eintragen der Zensuren bewährt sich, die in den Volksschulen eingeführten Zahlen für die Bezeichnungen sehr gut (1), gut (2), noch genügend (3), schlecht (4) anzuwenden. Der lokale Gebrauch ist da allerdings verschieden und richte man sich allerorts nach den dem Eleven gewohnten Chiffern. Der Ansicht des Herausgebers A. Glück, welcher die Hefte vom Schüler geführt wissen will, stimmen wir nicht gern bei. Wir nehmen die Eintragung stets selbst vor; denn überlassen wir sie den Schülern, so müssen wir entweder unbedingt der Gewissenhaftigkeit derselben vertrauen, oder doch die Einschrift kontrollieren. In derselben Zeit aber kann sie der routinierte Lehrer auch selbst vornehmen. Die Unterschrift jeder einzelnen Aufgabe durch die Eltern der Schüler verlangen wir nicht durchweg (wie in den Breslaur Heften vorgesehen wurde), jedenfalls aber allmonatlich spätestens; außerdem aber dann, wenn schlechte Zensuren oder Bemerkungen an die Eltern eingetragen wurden. Im Verlauf der Jahre ist uns die Führung der Aufgabenhefte unentbehrlich geworden und bitten wir jeden gewissenhaften Lehrer, durch probeweise Einführung derselben sich von der Bedeutung derselben zu

überzeugen. Wir mußten oft von Lehrern hören, daß die Aufgabenhefte eine unwürdige Kontrolle der Leistungen des Lehrers bedeuten. Diese Ansicht bedarf keiner Widerlegung, sie giebt aber viel zu denken.

XII.

Die gesundheitsschädlichen Folgen falscher Klavierübung.*)

A. Eccarius-Sieber, Zürich.

Seitdem der Musikunterricht immer mehr als eine Ergänzung der zur allgemeinen Bildung gehörenden Schuldisziplinen betrachtet wird, ist schon viel über die Frage geschrieben und gesprochen worden:

Inwiefern vermag das Musikstudium, besonders das Klavierspiel, die Gesundheit, die körperliche und geistige Entwickelung unserer Jugend ungünstig zu beeinflussen? Daß die Ansichten über diese für das Gedeihen der heranwachsenden Generation so wichtige Frage sehr geteilte sind, ist begreiflich; wir hoffen zur wünschenswerten Lösung derselben im folgenden beizutragen, wenn wir das mehr oder weniger jede Familie interessierende Thema hier einer sachlichen, unparteiischen Erörterung unterziehen und auf Grund langjähriger Erfahrung und reicher Beobachtungen klarzulegen versuchen, welchen schädlichen Einfluß der Musikunterricht unter Umständen auf den Körper und Geist des Schülers

---

*) Erschien in Nr. 4 und 5, 32. Jahrgang der Elternzeitung „Cornelia". Mit gütiger Genehmigung des Herausgebers und Verlegers abgedruckt.

auszuüben vermag, und zugleich Anleitung geben, wie man mit Erfolg die Tonkunst pflegen kann, ohne den unersetzlichen Besitz körperlicher und geistiger Gesundheit dabei zu gefährden. Wir fühlen uns zur Besprechung dieses Gegenstandes umsomehr berechtigt, als die bisher von seiten der Musiklehrerschaft veröffentlichten zahlreichen Abhandlungen über alle möglichen musikpädagogischen Fragen, die Methodik, die Technik, den Vortrag betreffend, belehren, aber mit seltener Übereinstimmung ein ernstes Eintreten in die Erörterung der durch die Musikpflege verursachten pathologischen Erscheinungen im Organismus des Spielers umgehen.

Wollen wir zunächst prüfen, wer zum Musikunterricht überhaupt tauglich ist, so müssen wir uns vergegenwärtigen, welche körperlichen und geistigen Eigenschaften und Fähigkeiten ein erfolgreiches Musizieren verlangt. Als unerläßlich setzen wir da voraus das Vorhandensein allgemeinen körperlichen Wohlbefindens, eine gewisse Elastizität und Frische des Geistes, Sinn für Musik und musikalisches Gehör. Daß vor allen Dingen körperliches Wohlbefinden verlangt werden muß, leuchtet ein, wenn man sich vergegenwärtigt, wie selbst das einfachste Studium eines Instrumentes ein Zusammenwirken der verschiedensten Körperthätigkeiten: eine zur Beherrschung des Instrumentes geeignete, dabei natürliche Körperhaltung, eine geregelte Thätigkeit der Finger-, Hand- und Armmuskulatur, gleichzeitige Funktion von Auge und Ohr erheischt. Sinn für Musik (welcher sich durch Freude beim Anhören musikalischer Darbietungen äußert) wird gefordert, da derselbe, gepaart mit Interesse für die Kunst, nötig ist, um über die Schwierigkeiten des Studiums hinwegzuhelfen, um die Ausdauer beim Üben zu stählen. Eine nicht geringe Spannkraft des Geistes muß ferner den Spieler befähigen, seine Gedanken an einen bestimmten Gegenstand zu fesseln; denn ohne diese Konzentration der Gedanken ist jede Kunstübung von vornherein erfolglos. Ein musikalisches Ohr schließlich ist jedem Musizierenden so unentbehrlich wie dem Maler das Auge. Man darf allerdings nicht vergessen,

daß in vielen Fällen das Ohr gebildet werden kann, ja daß auch das beste angeborene Musikgehör der Verfeinerung und Pflege bedarf; wer jedoch selbst nach längerer Übung nicht imstande ist, eine einfache Melodie nachzusingen, oder bei Mangel jeglicher stimmlichen Anlage die Unreinheiten beim Vortrag eines Liedes zu vernehmen, der dürfte für musikalische Bethätigung allerdings untauglich sein.

Fassen wir diese Summe von Erfordernissen zu erfolgreichem Musikstudium zusammen, so ist ersichtlich, daß es nicht als harmloser Zeitvertreib betrachtet werden darf, sondern daß es eine Arbeit, eine Anspannung der verschiedensten Körper- und Geistesthätigkeiten, folglich keine Beschäftigung für schwächliche, geistig überarbeitete, nervöse oder gar kranke Personen ist. Daher müßte es wohl als Beweis großen pädagogischen Unverstandes gerügt werden, wollte man schwächliche, sehr zarte oder geistig zurückgebliebene Kinder mit Musikunterricht belästigen.

Sind die soeben angeführten Fähigkeiten zur Aufnahme des Musikstudiums vorhanden, so fragt es sich, in welchem Alter die Kinder am besten den Unterricht beginnen sollen. Hier eine bestimmte Altersgrenze festzusetzen, ist unzweckmäßig; denn erstens merkt ein erfahrener Lehrer bald, oft schon, wenn er ein Kind sieht und reden hört, ob die Lektionen begonnen und mit welchen Einschränkungen dieselben erteilt werden dürfen, und zweitens kann man begreiflicherweise sehr kräftigen, geistig hervorragend günstig beanlagten Kindern früher Unterricht erteilen, als weniger talentierten. Nach unserem Dafürhalten können körperlich und geistig normal entwickelte Personen spätestens mit dem neunten Jahre in das ABC des Klavierspieles eingeweiht werden; jedenfalls sind wir entschieden Gegner der verbreiteten Ansicht, die Aufnahme der Musikstunden erst auf das zwölfte Altersjahr zu verlegen. Mit diesem Zeitpunkte beginnt gewöhnlich die Schule ihre Ansprüche an den Schüler zu steigern, und deshalb sollte dann das Schwerste im Klavierunterricht, der Anfang, bereits überwunden sein. — Hauptsächlich hüte man sich stets,

und zwar gerade bei Talenten, vor Überanstrengung des Lernenden! Das traurige Resultat wäre früher oder später eintretende Überreizung der Nerven, Störung der körperlichen Entwickelung — kurz, frühes Siechtum. Das Schicksal wie vieler Wunderkinder bezeugt die Richtigkeit dieser Mahnung!

Was die Dauer der täglichen Übungszeit anbetrifft, so muß dieselbe je nach der individuellen Anlage des Spielers allmählich gesteigert werden. Kinder sollten mit täglich zehn bis fünfzehn Minuten anfangen und diese Übungszeit nach und nach auf dreißig Minuten steigern. Später, etwa zu Ende des ersten Lehrjahres, darf dann zweimal täglich eine halbe Stunde studiert werden, aber nie vor oder nach geistiger Arbeit! Hat z. B. ein Kind eine Viertelstunde Weges von der Schule nach Hause, so mag es, hier angekommen, nach kurzer Ruhe etwas üben, danach aber ebensolang frische Luft, körperliche Bewegung genießen; kurz: jede geistige Arbeit — wozu auch Klavierspiel gehört — werde durch körperliche sofort wieder ausgeglichen. Muß einem Kinde, das täglich 4—6 Schulstunden abzuleisten hat, im besten Falle eine Stunde Musikstudium (die wenn möglich in zweimal halbstündiges Üben geteilt wird), genügen, so sollten auch junge Leute im Alter von 14—18 Jahren, in den Jahren der körperlichen Entwickelung, nicht weniger vor Überanstrengung gewarnt werden; für solche Personen, die viel Zeit und Gelegenheit zur Bewegung in frischer Luft haben, dürften als höchstes Arbeitsmaß drei bis vier Stunden täglicher Pianostudien anzunehmen sein. Nach diesen Andeutungen über die Übungszeit läßt sich leicht der Schluß ziehen, daß öftere (vielleicht tägliche) kürzere Unterweisungen bei Kindern ganzen, das heißt 50—60 Minuten langen Lektionen, die selbst bei größter Vorsicht seitens des Lehrers viel zu sehr ermüden, vorzuziehen sind. Als geringstes Stundenmaß einer Woche müssen jedoch zwei halbstündige Lehrübungen festgestellt werden.

Viel zu wenig Bedeutung wird im allgemeinen der Ein

richtung des Übungszimmers beigemessen, und doch ist dieser Gegenstand von großer Wichtigkeit. Das Zimmer, wo geübt werden soll, muß gut ventiliert und darf nicht unfreundlich, düster sein. Wird der Ton des Instrumentes sehr gedämpft — wie oft in den mit Teppichen ꝛc. überladenen Salons — so ist dies ein kleinerer Übelstand, als wenn Widerhall den Übenden belästigt. Wichtiger ist die Stellung des Pianos. Dasselbe muß so stehen, daß das Auge nicht durch ungünstige Beleuchtung unnötig angestrengt wird. Wie oft wird aus dem nichtigen Grunde, das Instrument möglichst „effektvoll zu plazieren", gegen die Vorschrift gefehlt. Ist es nötig, darauf hinzuweisen, daß das Zimmer zur Zeit des Übens nicht von dritten Personen zu Konversation, zu lärmenden Arbeiten benutzt werden darf? Wenn ein Spieler, der lautes oder gar geflüstertes Gespräch während des Studierens vernehmen muß, oder gar von dem lieblichen Gerassel einer Nähmaschine begleitet wird, gedankenlos oder nervös wird, dann ist doch gewiß nicht das Üben, wohl aber das lärmende Hindernis beim Üben das der Gesundheit Schädliche. Wer nicht ungestört üben kann, wer in ungeheiztem oder überheiztem Raume studieren soll, der hat selten Nutzen, viel eher Schaden vom Üben zu gewärtigen. Hier möchten wir auch dem Unterrichte außer dem Hause, also in der Wohnung des Lehrers das Wort reden, jedenfalls da, wo Schüler und Lehrer während der Lektion im Privathause des ersteren nicht ungestört sein könnten. Zudem hat der Umstand, daß der Zögling vor und nach der Lektion im Hause des Lehrers Gelegenheit zum Genusse frischer Luft und zu Bewegung hat, etwas für sich.

Nach Anführung dieser allgemein bekannten Ansichten und Bemerkungen in Bezug auf Beginn des Unterrichtes, tägliche Übungszeit und Beschaffenheit des Musikzimmers, müssen wir nun zur Untersuchung der Fragen schreiten: Wann wird die Klavierübung gesundheitsschädlich, welches sind die Folgen gesundheitsschädlicher, also falscher Klavierübung und wie sind dieselben zu vermeiden, beziehentlich

zu heilen? Dem Körper kann das Musizieren zunächst schaden — wie jede sitzende Beschäftigung: durch schlechte Körperhaltung. Die Körperhaltung erleichtere dem Spieler die Herrschaft über das Instrument nach Möglichkeit; sie sei geschmeidig; stets aufrecht (ohne Krümmung des Rückgrates!), dabei ungezwungen frei, wie sie jeder gute Lehrer verlangt. Wird diese verlassen, so ist der Grund entweder strafbare Unachtsamkeit oder Ermüdung; letzteren Falles muß die Übung sofort aufgehoben werden. Schlechte, also auch unnatürliche, gezwungene Haltung wird übrigens oft durch besondere Hindernisse hervorgerufen; wir führen z. B. nur an, daß ein zu hoher Klavierstuhl stets Vornüberbeugen des Oberkörpers, das ebenso ermüdend wie schädlich ist, verursacht. Sodann kann man sich schaden durch Überreizen der Muskulatur der Hand und Finger, sobald man bei Vornahme technischer Studien gewisse Übungen bis zur vollständigen Ermüdung und Erschlaffung der aktiven Muskeln fortsetzt. Da derartiges Forcieren ganz zwecklos ist, wähle man stets die Reihenfolge der Übungen so, daß abwechselungsweise bald die Geläufigkeit, bald die Spannkraft, bald das Handgelenk, bald die Fingergeläufigkeit geübt, das heißt also gestärkt wird. Deshalb ist es äußerst unpraktisch und ziemlich zwecklos, hintereinander z. B. eine ganze Reihe Oktavenübungen zu spielen, dann ein andermal wieder nur die Tonleitern der Reihe nach zu üben. Man wähle täglich von jedem etwas, um es ohne größere Unterbrechung mehrmals hintereinander zu spielen, fördere und bilde also die verschiedenen technischen Fertigkeiten gleichzeitig nebeneinander!

Das Auge kann auf verschiedene Art beim Üben geschädigt werden; so — wie schon im Anfang erwähnt — durch schlechte Beleuchtung. Man vermeide ebenso sorgfältig Schatten auf dem Notenblatte wie direkte Lichtstrahlen in die Augen. Von künstlichen Beleuchtungsmitteln ist flackerndes Kerzen- und Gaslicht außerordentlich schädlich. Bei vorhandener Kurzsichtigkeit strenge man nicht den Körper und

das Auge unnütz an durch Vornüberbeugen zum Notenblatte; läßt sich nicht, wie z. B. bei den Flügeln, das Notenpult dem Auge nahe genug bringen so wähle man eine passende Brille; man schadet durch letztere gewiß dem Auge nicht. Der Ansicht, daß Klavierübung der Kurzsichtigkeit Vorschub leiste, müssen wir nach eingehender Beobachtung und eigner Erfahrung entschieden entgegentreten. Der moderne Notendruck ist fast durchweg so deutlich und groß, daß er weniger das Auge beim Lesen anstrengt, als das Studium belletristischer, oft mit sehr uncharakteristischen Typen gedruckter Lesestoffe, Sprachmethoden 2c., zudem fixiert ein Spieler nie die einzelnen Noten, vielmehr ermöglichen ihm erworbene Fertigkeit und zureichende technische Studien, mit einem Blicke ganze Akkorde, Passagen oft schon an der Gestalt der gebildeten Notengruppen zu erkennen und zu übersehen.

Sonderbarerweise trägt der Spieler der Erhaltung und Verfeinerung des Gehörs am wenigsten Sorge. Dies gilt wenigstens von den meisten Klavierspielern.

Wie wenige Pianisten denken daran, daß sie das Ohr malträtieren, wenn sie stundenlang fortissimo mit Pedal üben? Wie wenig wird im allgemeinen auf ein stets reines Instrument geachtet! Die Finger schmerzen bei Überanstrengung, das Auge brennt, wenn es überreizt ist — die Vernachlässigung bezw. Tyrannisierung des Ohres jedoch rächt sich erst dann, wenn man wahrnimmt, daß dasselbe schon verdorben ist; wenn es nicht mehr befähigt ist, einen reinen Akkord von einem unreinen zu unterscheiden, oder wenn es gar „unangenehm berührt wird“, sobald ein ungewohnt reiner Akkord zufällig ertönt! Daher achte man beim Studium stets auf gute, aufrechte Körperhaltung; man bringe praktische Abwechslung in die Reihenfolge technischer Übungen und achte dabei auf genaue richtige Finger- und Handstellung, man erleichtere dem Auge die Arbeit durch gute Beleuchtung und vermeide, das Ohr durch lärmendes, unschönes Spiel auf unreinem Instrumente zu schädigen. Man übe stets nur, wenn man geistig und körperlich gut dis-

poniert ist, bedenke stets, daß Überreizung eines Organes oder Gliedes gleichbedeutend mit Abschwächung desselben ist, und man wird nie durch Musikübung seiner körperlichen Gesundheit schaden.

Wie und wann vermag das Musikstudium Geist und Nerven zu schädigen? Daß das Nervensystem, besonders die Gehörsnerven beim Musizieren in Thätigkeit treten, ist bekannt. So lange die Erregung der Nerven einen gewissen Grad nicht überschreitet, ist dieselbe entschieden unbedenklich, so bald dieselbe jedoch krankhaft wird, in Nervosität ausartet, ist die Ursache dieser krankhaften Erscheinung sofort zu heben. Es giebt Individuen, z. B. oft blutarme, bleichsüchtige Kinder, welche schon beim Anhören von Musik nervös werden. Diese haben dem Musikunterrichte am besten ganz fern zu bleiben, doch sind auch zuweilen offenbar ganz gesunde Personen, nicht selten gerade die begabtesten Schüler, zu Nervosität sehr disponiert. So bald sich daher bei einem Schüler kürzere oder längere Zeit nach Aufnahme der Lektionen Spuren, Anfänge von Überreiztheit der Nerven zeigen, so ist zu untersuchen, inwieweit der Unterricht oder das Üben daran die Schuld trägt. Die Ursache kann nämlich eine sehr verschiedene sein: entweder ist der Unterricht ein fehlerhafter, oder das Üben ist zu anstrengend und wird nicht in der richtigen Weise vorgenommen, oder aber es wirken verschiedene Faktoren miteinander ungünstig auf das Nervensystem ein. So kann die Nerventhätigkeit durch Schulunterricht, wohl gar außerdem noch durch ungünstige Lebensweise, Mißstimmungen in der Familie schon eine so angespannte sein, daß sie eine neue Erregung infolge Aufnahme der Musikbethätigung nicht mehr ertragen kann. Was letzteren Fall anbelangt, so ist kein anderes Mittel vorhanden, als entweder den Schulunterricht einzuschränken, oder von dem Musikunterricht überhaupt abzustehen.

Auf die zuerst angeführte Möglichkeit, daß fehlerhafte Unterweisung die Nervosität hervorrufen kann, müssen wir genauer eintreten. Das Musizieren verlangt mehr oder

weniger ein Aussichherausgehen, eine in Tönen ausgesprochene Äußerung des Gemütes, des seelischn Empfindens. Der Spieler, der seine Gedanken bei der Sache hat, vertieft sich bei dem Vortrag eines Musikstückes in den Sinn desselben, er schenkt seiner Umgebung deshalb keine Aufmerksamkeit und verlangt, wenn auch ganz unbewußt, daß sich der anwesende Lehrer durch aufmerksames Zuhören zugleich mit ihm in den Vortrag vertiefe. Daraus läßt sich folgern, daß ein Musikpädagog mehr dadurch, daß er sich in den Gedankenkreis des Schülers hineinzufinden versteht, als durch Barschheit, Unzugänglichkeit und selbstgefällige Überhebung auf das Spiel, den Vortrag günstigen Einfluß auszuüben vermag. Es erklärt sich aber auch ferner die unbestreitbare Thatsache, daß jene Lehrer, welche nicht durch ihr Wissen, ihr persönlich einnehmendes Wesen, durch Freundlichkeit, gepaart mit sichtbarem Ernst und Lehreifer, durch die Makellosigkeit ihrer Lebensweise die Zuneigung, das Vertrauen der Schüler zu erwerben verstehen, auch bei bester Lehrmethode niemals nennenswerte Erfolge erzielen. Wir haben Musiker kennen gelernt, deren Zöglinge nur mit Zittern und Zagen die Stunden besuchten und dieselben niedergeschlagen, entmutigt, sichtlich erregt verließen; wir haben beobachtet, wie Lehrer, aufgeregt und hastig, bei den kleinsten Verstößen vom Stuhle auffahrend, den Zögling anschrieen und sich aus Mangel an nötiger Selbstbeherrschung zu verletzenden, höhnenden Bemerkungen hinreißen ließen; wir kennen pedantische Unterweiser, die in den Lektionen die kleinen, ungeschickten Finger der bemitleidenswerten Kinder mit dem Lineal traktierten und wir brauchen nach vorhergesetzten Erörterungen kaum noch zu bemerken, daß derartig erteilter Unterricht im höchsten Grade nichtswürdig, zwecklos, ja sehr schädlich ist. Denn daß z. B. ein Mensch geneigt und fähig sein könnte, mit Gefühl, mit Ausdruck und mit Freude zu spielen, wenn er jede Minute gewärtigen muß, durch heftige, grobe Bemerkungen erschreckt zu werden, wird niemand behaupten. Je mehr Sinn und Ver-

ständnis der Spieler für die Kunst besitzt, je mehr er sich infolgedessen in sein Spiel zu vertiefen weiß, umso empfindlicher wird er in seinem Gefühlsleben von brutaler Unterweisung verletzt, um so schneller verlieren die von Begeisterung erregten Nerven bei solch' prosaischer Abkühlung an Widerstandskraft und werden krankhaft erschreckt, überreizt.

Überhaupt ist die Thatsache, daß derartige traurige, den Musiklehrerstand entehrende Stümper noch Beschäftigung finden, ein Beweis dafür, daß das Elternhaus noch viel zu wenig darüber aufgeklärt wurde, was es von guten Lehrern verlangen kann. Ein Meister, der seinen Lehrling nicht anzuspornen, anzuregen versteht, ist gewiß nicht zu loben, ein Lehrer aber, der durch hastiges, launenhaftes Wesen seine ihm anvertrauten Jünger zu nervösem, stotterndem Spiel veranlaßt, ist einfach gefährlich. Man verstehe uns nicht falsch. Autorität, absolute Autorität muß jeder Lehrer verlangen, nur kommt es eben darauf an, auf welche Weise er sie erwirkt und wahrt und wie er sie in der Stunde handhabt. Korrektur wie Unterweisung sei ernst, ruhig gemessen, dabei klar und vor allem sachlich. Jede überflüssige, nicht sachliche Bemerkung ruft einer anderen, weniger die Nerven, als den Geist gefährdenden, sehr verbreiteten, sehr lästigen und traurigen Geistesschädigung: der Zerstreutheit!

Wie schon verschiedentlich berührt wurde, erfordert jede Kunstübung, also auch das Musikstudium, eine umfassende Konzentration der Gedanken. Jedes Üben, bei dem die Gedanken nach anderen Gebieten abschweifen, ist von vornherein sicher unnütz, oft sogar schädlich. Daher ist es die erste Aufgabe des Lehrers, die Aufmerksamkeit des zu Unterrichtenden vollständig an den Gegenstand der Übung zu fesseln und dafür zu sorgen, daß ein Schwinden des Interesses an dem behandelten Lehrstoffe nicht stattfinde — das heißt mit anderen Worten: der Lehrstoff muß so anregend, so interessant wie möglich dargestellt werden, um in dem Schüler das Gefühl der Langeweile gar nicht auf-

kommen zu lassen. Dies kann der Lehrer aber nur erreichen, wenn er selbst bei der Sache ist. Sobald der Jünger nur ahnt, daß den Meister der Unterricht nicht voll beschäftigt, ist der Erfolg der Lektion schon in Frage gestellt. Daß diese Gedankenkonzentration anstrengend ist, leugnet niemand, sie ist aber auf jedem Gebiete menschlicher Thätigkeit, da wo wirklich etwas Tüchtiges geleistet werden soll, bis zu einem gewissen Punkte unbedingt nötig — auf dem Gebiete der Kunst werden wir diese Gabe in höchster Potenz stets da finden, wo Talent und Genialität leuchten, — sie verlangt daher Würdigung und Pflege. Durch geregelte Anwendung derselben wird diese Herrschaft über die Gedanken stets gesteigert, geübt, durch Überanstrengung, unvernünftigen Gebrauch jedoch wird sie geschädigt: die Gedankenkonzentration schlägt in Gedankenlosigkeit, in Zerstreutheit, das charakteristische Modeübel unserer Zeit, um, und dies noch zu fördern, davor sollte die erhabene Tonkunst ihre Jünger schützen.

Wie vermeidet man nun dieses Zerstreutwerden durch Musizieren? Wie schon erwähnt, muß vor allem der Lehrer durch seine Methode dem Übel vorbeugen, er thut dies, wenn er vor allem die Gedanken, den Geist seines Zöglings stets beschäftigt und vor Abstumpfung hütet. Abgeschwächt, abgestumpft aber werden die Gedanken dann, wenn die Übung so lang fortgesetzt wird, bis Ermüdung des Geistes eintritt, oder bis der Spieler aufgeregt, nervös wird, und jedenfalls auch durch alles geistlose Üben. Daher betrachten wir Klavier-Schulen und -Studien, die zwanzig- bis dreißigmalige Repetition einer einzelnen Übung anraten, in den Händen von Kindern, die man doch an Aufmerksamkeit gewöhnen soll, für Gift. Setzt es nicht einen gewissen Grad von Geistlosigkeit voraus, zwanzig- und mehrmal hintereinander eine Notenfolge zu üben? Welch' aufgewecktes Kindergehirn, das wissensdurstig, eifrig und begeistert bei der Übung ist, muß da nicht fieberhaft erregt oder niedergeschlagen, ermüdet werden, wenn es gezwungen wird, das Auge an dieselben

Notengruppen, das Ohr an dieselbe Tonfolge eine Viertelstunde oder noch länger zu fesseln, von körperlicher Ermattung, von Überreiztwerden der Muskeln gar nicht zu reden? Wir wissen recht wohl, welch' scharf Opposition in Kreisen unserer Kollegen wir mit dieser Ansicht begegnen, wissen aber auch, daß hervorragende Pädagogen durch ihre Methoden uns auch unausgesprochen zustimmen.

Denjenigen, welche uns erklären möchten, daß bei Zugeständnis dieser unserer Auslassungen jeder nennenswerte Erfolg beim Unterrichten ausgeschlossen würde, möchten wir aber antworten, daß z. B. die anerkannt erfolgreichste Klavierschule von Professor Breslaur, der wir uns seit Jahren ausschließlich bedienen, nie so unsinnige Repetitionen vorschreibt, obwohl sie vor anderen geeignet ist, die Schüler vorwärts zu bringen, und zwar ohne den Erfolg mit Verlust der Gesundheit bezahlen zu lassen. — Ferner werden die Gedanken des Spielers oft dadurch vom Spiele abgelenkt, daß der Lehrer in der Stunde Bemerkungen, die nicht zum Unterricht gehören, einschaltet. Das ist ein ungemein verbreiteter Fehler und verrät nicht nur, daß der Unterricht dem Lehrer kein Interesse abzwingt, sondern auch, daß der Lehrer die Aufmerksamkeit des Schülers gar nicht zu würdigen versteht. Ähnlich verhält es sich zu Hause beim Üben. Ein Pianist, der während des Spielens mit anderen Personen Konversation treibt, oder dem Gespräche anderer Personen zuhört, könnte seine Zeit wirklich besser anwenden, als unnütz zu spielen, wenn auch — sobald ein Spieler einmal zu gedankenvollen, aufmerksamen Studien erzogen ist — in vielen Ausnahmefällen der letztgenannte Übelstand der Ruhestörung beim Spiel nicht so ins Gewicht fällt, als beim Lernenden, der jede Ablenkung der Gedanken vom Notenhefte zu vermeiden hat; denn einmal vorhanden, ist Gedankenlosigkeit sehr schwer zu heilen. Das zuverlässigste Mittel, diese Heilung zu erreichen, ist zeitweilige gänzliche Unterbrechung der Musikpflege. Danach aber beginne das ernste Studium mit vollständig neuem, daher anregendem

Übungsstoff, wobei sofort bei der Beobachtung, daß man die Gedanken auf falschen Wegen ertappt, das Spiel solange unterbrochen werden muß, bis man sich die nötige Sammlung wieder erobert hat. Nach diesen Andeutungen wird man unsere anfangs erwähnte Vorschrift verstehen, welche verlangte, daß das Übungszimmer nicht zugleich zur Konversation benutzt wird. Ferner verleitet das Spiel von Opern- und Balletmusik, da man sich dabei unwillkürlich die Handlung dazu denkt, gern zu zerstreutem Spiele da, wo nicht soviel geistige Spannkraft überwiegt, daß das Spiel im Gegenteile gerade infolge erhöhter Gedankenkonzentration an Intensität des Ausdruckes gewinnt. Die Individualität spielt überhaupt bei Erwägung der Beschaffenheit der Geistesthätigkeit eine so große Rolle, daß eine Erschöpfung des Stoffes hier nicht möglich sein kann. Endlich müssen wir zugeben, daß das Spiel, je vollkommener es durch vorgeschrittene Technik wird, desto leichter aufregt und die Geistes- und Nerventhätigkeit in Aufwallung bringt. In erhöhtem Maße wie die Lektüre vermag auch Klavierspiel anzuregen; wie bei jener kommt es aber auch bei diesem darauf an, ob die Anregung eine gesunde oder krankhafte ist. Wie die Lektüre ebenso gut nach körperlicher oder geistiger Anstrengung bald eine Erholung, bald eine Erhöhung der Abspannung bedeuten kann, ebenso vermag auch das Klavierspiel Erholung, Anregung, Belebung wie Ermattung, Aufregung, Abstumpfung zu rufen. — Darum sei man wählerisch bei Auswahl der musiklitterarischen Kost. So gefährlich, wie für die heranwachsende Jugend die Lektüre aufregender, spannender Romane, Novellen ist, so ungesund ist allerdings das einseitige Pflegen von ohrkitzelnder Eintags- und Salonmusik nicht, da die Musik infolge der Abstraktheit ihres Inhaltes bei weitem nicht so direkt auf Moral und Nervensystem eines Menschen einzuwirken vermag, wie unlautere Lektüre; doch ist die einseitige Pflege seichter, nur auf äußeren Effekt berechneter Virtuosenmusik von Nachteil dadurch, daß der Sinn für gute, edle Musik dadurch erstickt

wird. Sobald Musik aber aufhört, Geist und Gemüt des Spielers, sei er Kind oder Erwachsener, zu beleben, zu veredeln; sobald die Tonkunst aufhört, durch Veredelung des Geschmackes, durch Erwecken der Freude an idealer Beschäftigung ihren segensreichen Einfluß auf die Menschheit auszuüben, dann hört die Berechtigung nicht nur des dilettantischen, sondern auch des fachmännischen Musikstudiums auf. Wenn unsere Ärzte und Lehrer nachzuweisen vermögen, daß die Musik in der Form, wie sie getrieben und gepflegt wird, den Wert einer geist- und gemütbildenden, idealen Beschäftigung nicht mehr besitzt, dann stimmen wir mit ihnen dafür, dem Musikstudium seine Berechtigung als Ergänzung der Kenntnisse, wie sie die Schule lehrt, abzusprechen. Daß dieser Zeitpunkt nicht eintritt, darüber mögen diejenigen wachen, denen die Pflege der Kunst anvertraut ist: die Musiker, die Virtuosen, besonders aber die Musiklehrer. Die Musiklehrer vor allem mögen sich der Verantwortlichkeit ihres schönen Berufes stets bewußt bleiben! Das musikliebende Publikum aber schenke dem edlen Musikstudium der Jugend erhöhte Aufmerksamkeit und sei wählerisch und vorsichtig bei der Wahl der Lehrer!

XIII.

Wie bewahrt und erhöht man seine Spielfertigkeit?*)

Sobald der Musikunterricht aufgegeben wird, soll man dafür sorgen, daß das Erlernte nicht vergessen, die errungene Spielfertigkeit bewahrt und wo möglich erhöht werde, denn von bedeutenden pekuniären Opfern abgesehen, erfordert das Musikstudium viel Zeit und Mühe, und nur die Zuversicht, die errungene Fertigkeit als schätzenswerte Mitgift für das ganze Leben zu erhalten, rechtfertigt die Aufnahme der Studien und ermutigt zu unentwegtem Vorwärtsschreiten.

Die Gefahr der Einbuße errungener Spielfertigkeit ist am geringsten bei jenen Musiktreibenden, welche, unterstützt durch Begabung, eine hohe Stufe technischen und musikalischen Könnens, etwa durch Absolvieren eines Konservatoriums, erreichten. Die Beherrschung der technisch schwierigen Aufgaben, der gereifte Einblick in die geistig hochstehenden Werke der Kunst können zwar nicht verhindern, daß beim Aufgeben regelmäßiger täglicher Studien die Elastizität, die ausdauernde Kraft des Anschlages, die Treffsicherheit momen-

*) Erschien zuerst in der „Neuen Musikzeitung“ XVI. Jahrgang, Stuttgart. Mit Genehmigung des Verlegers Herrn C. Grüninger abgedruckt.

tan abnehmen; die absolvierten gründlichen Studien haben jedoch die Hand so geschult, das Gehör so gebildet, die Auffassungskraft so erhöht, daß die durch berufliche Ueberbürdung oder andere Hindernisse verursachte zeitweise Unterbrechung der Übungen schon sehr lange andauern kann, bevor von einem „Vergessen“, „Verlernen“ ernstlich die Rede sein kann. Zudem findet dieselbe Thatkraft, welche zur Erreichung der Leistungsfähigkeit führte, auch gewöhnlich die richtigen Wege, vor Rückschritt zu bewahren, auch dann, wenn ein periodisches Aussetzen der Übungen nicht zu umgehen war: Ein energisches Zurückgreifen auf bewährte Etüden, die Aufnahme erprobter Fingerübungen verfehlen ihre günstige Wirkung nie.

Viel näher liegt die Wahrscheinlichkeit des „aus der Übung kommen“ für weniger vorgeschrittene Spieler und ganz besonders für solche, welche eine gewissenhafte, gründliche Unterweisung auf der Elementarstufe entbehrten. Gründlicher Elementarunterricht erweckt und erhöht die Fähigkeit, technische Schwierigkeiten zu überwinden, und stärkt das Vertrauen des Spielers zu seiner Leistungsfähigkeit. Deshalb werden derartig vorbereitete Spieler sich stets leichter allein vorwärts zu helfen wissen, als diejenigen, welche nur oberflächliche Kenntnisse besitzen. Letztere Dilettanten lassen meist bei den ersten eintretenden Hindernissen den Mut sogleich sinken und geben energielos die Musikthätigkeit ganz auf!

Um zunächst das technische Können zu befestigen, ist Vornahme zweckmäßiger technischer Studien erforderlich. Diese zerfallen wieder in a) Übungen der Hand und Fingerkraft (Fünffingerübungen und Studien mit „gefesselten Fingern“) b) Geläufigkeitsstudien (Tonleiter- und Akkordläufe), c) Spannübungen, d) Treffübungen und e) Spezialstudien für verschiedene Arten gebräuchlicher Spielfertigkeiten. Alle diese Übungen sind dann mit Berücksichtigung der verschiedenen Anschlagnüancen auf verschiedene Art vorzunehmen und zwar von jeder der hier angeführten Arten, je nach der dafür bestimmten Zeit täglich eine kleinere oder größere

Auslese. Dabei kultiviere man speziell diejenigen Studien, welche uns am meisten Schwierigkeiten bereiten, welche uns am wenigsten geläufig sind, sorge jedoch dafür, daß in einem gewissen Zeitraum (etwa in 4—6 Wochen) die gesamte Technik einmal durchgearbeitet wird. Je nach der persönlichen Fähigkeit sind diese Übungen in einfacher oder komplizierterer Form vorzunehmen und schritthaltend mit der sich steigernden Geschicklichkeit stetig auszudehnen und zu vervollkommnen. Als Material dienen die Tonleitern, Akkordpassagen; der technische Inhalt der ausführlichen Schulen (Lebert und Stark) z. B. sowie Herz „Games" (Verlag Peters,) „Technische Studien" Plaidy, Klaviertechnik von Germer (Litolff Verlag).

Die musikalische Auffassungsgabe sodann wird durch genauestes Beobachten aller dynamischen Einzeichnungen in den Kompositionen und durch aufmerksamstes Anhören der Vorträge talentierter Spieler am sichersten gefördert. Eine günstige Naturanlage ist dabei fast unentbehrlich. Lesegewandheit endlich kann nur durch tägliche Vornahme neuen Studienmaterials und öfteres Zurückgreifen auf leichtere Werke errungen werden. Wir sehen, wie viel Umsicht die Lösung der Aufgabe der Erhöhung der Spielfertigkeit erfordert! Die zweckmäßige Einteilung des Stoffes für das tägliche Studium ergiebt sich aus dem Vorhergehenden von selbst: Einen Teil der disponiblen Zeit beansprucht die Durcharbeitung eines Abschnittes aus der Technik, sodann folgt eine gute Etüde, welche neben der Technik besonders der Lesefertigkeit dient, und schließlich sei man bestrebt, ein kleineres Werk oder einen Teil einer umfangreicheren Komposition vollkommen vortragsgerecht einzuüben. Dies ist der zweckmäßigste Studiengang für diejenigen, welche alle Tage über mindestens zwei Stunden Zeit zur Betreibung ihrer musikalischen Studien verfügen. Diese Zeit gewissenhaft ausgenützt, genügt sogar zur Bewahrung virtuoser Leistungsfähigkeit. (Als Material bieten wir die am Ende dieses Büchleins in der Abhandlung: Lehrgang genannten Werke.)

Sehr oft wird aber von Dilettanten der Mangel an Zeit als Hindernis in ihren Bestrebungen angegeben. Rechnen wir also mit diesem Übelstande und nehmen wir an, es wären zum Musizieren täglich nur 30 bis 60 Minuten zur Verfügung. Wie kann selbst diese kurze Zeit gründlich ausgenutzt werden? Durch Auswahl eines Stoffes, welcher möglichst gleich Technik, Lesegewandtheit und Vortrag fördert. Derartige Werke besitzen wir in unzähligen musikalisch und technisch bedeutenden Etüden für jede Stufe des Könnens. Dem Spieler ist also zu raten, die verfügbare Zeit solchen Etüden zu opfern und präzis, ohne Übereilung eine oder zwei Nummern aufmerksam durchzuspielen, die schweren Partien wiederholt aus dem Zusammenhange heraus vorzunehmen. Dabei sei man in der Wahl dieser Studien recht praktisch und bestimme die Reihenfolge der letzteren so, daß nicht stets eine Hand, sondern bald die eine, bald die andere geübt werde. Man lasse z. B. auf eine Studie, welche die Spannkraft der Hand fördert, eine Geläufigkeitsübung folgen; kurz: man suche sich den Übungsstoff so zu ordnen, daß bald Akkordpassagen, bald Läufe (diatonische oder chromatische), bald Treffübungen, bald Spannübungen, legato oder staccato gespielt werden. Zu diesem Zwecke dienlich nennen wir der Schwierigkeit nach geordnet unter Voraussetzung, daß eine Schule bis zur Bewältigung der Sonatinen von Clementi absolviert ist: Heller op. 47, 46, 45, sehr melodische, rhythmisch abwechslungsreiche Vortragsetüden. Auch Hünten, op. 81, melodische Etüden sind zu empfehlen. Zur Bewahrung der Lesegewandtheit und Technik (weniger des Vortrags) ist Czerny, op. 299, Schule der Geläufigkeit, in der famos revidierten Ausgabe von Uso Seifert (Steingräber Verlag) zu empfehlen. Musikalisch bedeutend und besonders zur Vorbereitung auf das Studium neuerer Werke geeignet, sind die Etüden op. 32 von Jensen (vorläufig suche man die leichteren aus). Bei guter Ausführung sehr klangvoll sind die berühmten Etüden von Cramer in der genau und interessant bezeichneten Ausgabe Hans

von Bülow's. Diese sind für Ausbildung der Technik (Egalisierung des Anschlages) und des Vortrages von größtem Nutzen. Wer sie schon gespielt und oft repetiert hat, versuche an den rhythmischen Studien von Döring, op. 30, seine Leistungsfähigkeit zu erhöhen. Die allerdings schon schwereren Präludien von Heller, Mendelssohn 3 Etüden op. 104 und Raff op. 130 (2 melodische Etüden) bewähren sich ganz besonders als effektvolle Vortragspiécen. Melodiös und dankbar ist auch op. 125 von Hummel. Wer die bisher genannten Studien aber beherrscht, der verwende seine Übungszeit auf den Gradus ad Parnassum von Clementi in der Tausig-Ausgabe. Es giebt wenig Etüden, die so fördernd und bedeutend sind, wie die von Cramer und Clementi-Tausig. Zugleich dienen diese letztgenannten Werke auch als Vorbereitung auf die berühmten klassisch-schönen Etüden von Moschelles, op. 70. Welch' reicher Übungsstoff, welch' hoher musikalischer Wert liegt in diesen 24 Kabinettstücken. Wer bis zu dieser respektablen Leistungsfähigkeit gelangt ist und diese Werke beherrscht, dem raten wir nun, vorerst eine kritische Umschau zu halten, welche technische Fertigkeit ihm noch am wenigsten geläufig ist, und suche danach diese Schwäche durch Vornahme von Spezialetüden zu beseitigen. Wer z. B. ungeübt im Oktavenspiel ist, suche in den genannten Werken die einschläglichen Spezialstudien wieder zur eingehenden Repetition auf oder wähle z. B. die Oktavenübungen von Löw op. 281, Pacher op. 11 oder Vogt op. 145. Weniger ernste, dafür aber sehr brillante Studien sind ferner H. Seeling op. 12, 12 Konzertetüden (Peters Edition)! Döhler, Konzertetüden. Wer die höchste Stufe der Kunst fertigkeit erklimmen will, dem sind Chopins Etüden unentbehrlich. Dieselben bilden mit Cramer, Clementi-Tausig und Moschelles die Grundpfeiler, in diesen vier Werken findet der Spieler die Summe der nötigen technischen Übungen zum Bewältigen der bedeutendsten Kompositionen. Es giebt dann zwar noch Vortragsetüden von hohem Werte z. B. Schumann, symphonische Etüden, Henselt, Liszt 2c.), diese

aber eignen sich bei weitem nicht so für solche Spieler, die sich ihre Spielfertigkeit bewahren wollen, sie erfordern unausgesetztes strengstes Studium und dürfte ihre Bewältigung Dilettanten selten gelingen.

Sogenannte tägliche Übungen, z. B. Czerny op. 337, hingegen möchten wir ausschließlich solchen Spielern anempfehlen, die viel Zeit zum Üben haben, denn wie schon gesagt: Spielfertigkeit bewahren heißt nicht nur Technik bewahren; musikalische Auffassungsgabe, Lesefertigkeit aber kann man durch 10—20malige Reprisen von 4—8taktigen Fingerübungen nicht fördern, folglich sind dieselben nur neben anderen Studien zu verwerten. Auch sei betont, daß alle diejenigen, welche glauben, die täglich vorzunehmenden halb- bis einstündigen Exerzitien durch gelegentlich drei bis vier Stunden anhaltendes Üben (z. B. am Sonntag) ersetzen zu können, sich im Irrtum befinden.

Diejenigen Dilettanten endlich, welche sich nicht entschließen können, die geringe Zeit zum Spielen auf ernste Studien zu verwenden, die mögen gute Vortragsstücke: Sonaten, Variationen, Rondos wählen. Auch an guter Unterhaltungsmusik kann man manches lernen, wenn man stets auf Exaktheit und Sauberkeit des Vortrages sieht. Man übe schwierige Partien selbstredend besonders und hüte sich vor Annahme fehlerhafter Angewohnheiten und Maniertheiten (vergl. die folgende Abhandlung: „Pianistische Untugenden".) Als geeignet, Etüdenstudien soweit überhaupt möglich, zu ersetzen, nennen wir das Sonatinen-Album von Hermann Kipper, 3 Hefte (Tonger Verlag), welche gut redigiert die schönsten Sonatinen der besten Meister und biographische Notizen über letztere bringen. Danach empfehlen wir die Sonaten Mozarts, Beethovens (auch Haydn) in der Cotta-Ausgabe. Die Beethoven-Sonaten etwa in folgender Auswahl und Reihenfolge: op. 14 (Nr. 2 speziell reizend!) op. 2, Nr. 1, 3 (Nr. 2 ist technisch spröder, aber musikalisch bedeutender wie 3), op. 10, Nr. 2, op. 31, Nr. 3 (Es-dur), op. 26, (As-dur), op. 52 (C-dur) als technischer Prüfstein

für flotte Pinanisten (op. 27^{II} 13, 57, 83 ꝛc. sind zu bedeutend, als daß wir sie solchen Spielern, die ernste Studien scheuen als Ersatz für letztere empfehlen dürften!) Von Vortragspiècen nennen wir als geeignet, die Spielfertigkeit zu bewahren (leicht anfangend): Kullak op. 62, Schumann Jugendalbum op. 68, Jensen op. 33, Lieder und Tänze. Gade Albumblätter, Hummel op. 11, Rondo, Rondinos und Rondos, sowie Variationen von Hünten, Schubert op. 90 und 142. Impromptus, Heller „Blumen-", „Frucht-" und „Dornenstücke" op. 82 Präludien op. 119 desselben Componisten. Mendelssohn, Lieder ohne Worte und Caprices op. 33, Field Notturnos, Transscriptionen über Opern von Cramer, über Lieder von Hennes und Gustav Lange op. 171 sind für Liebhaber weniger gediegenster Musik." Weitere verwendbare Werke sind progressiv im Lehrgang (siehe pag. 94) zu finden. Mit ausgiebigem Erfolge gekrönt wird das Selbststudium natürlich nur dann, wenn der Spieler es versteht, strengste Selbstkritik zu üben! Stets sei man darauf bedacht, die Schwächen, die Fehler beim Vortrag zu erkennen und mit aller Energie dieselben zu verbessern! Man spiele stets mit vollem, gesundem Anschlag, man spiele immer „als hörte uns ein Meister zu", scheue sich jedoch nie, wenn nötig, eine Stelle 8—10 mal hintereinander zu üben!

„Es ist des Lernens kein Ende!"

XIV.

„Ueber pianistische Untugenden.“*)

Von A. Eccarius-Sieber.

Das Klavierspiel ist heutzutage so verbreitet, daß es fast zum Kennzeichen allgemeiner Bildung gehört, „etwas Klavier spielen zu können.“ Infolgedessen spielt natürlich auch mancher dieses Instrument, dem es Lebensstellung, Beruf, kurz, persönliche Verhältnisse nicht erlauben, so lange rationellen Unterricht zu genießen, bis ein gewisser Grad von Fertigkeit und Selbständigkeit erreicht wurde, und der daher versucht, ohne Lehrer weiter zu kommen. Was liegt dabei näher, als die Gefahr, entweder aus Unkenntnis oder aus Mangel an strenger Selbstkontrolle, oder aus beiden Gründen auf falsche Fährte zu kommen in einem Kunstfache, das so viel aufopfernde Hingabe und Übung erfordert, wie das Klavierspiel. Diese auf sich selbst angewiesenen Musikbeflissenen speziell hoffen wir nun in ihrem Streben zur Weiterbildung zu unterstützen, indem wir im folgenden andeuten, wie allgemein verbreitete „pianistische Untugenden“ vermieden werden können und worauf beim Spiel die Aufmerksamkeit besonders gerichtet werden muß.

*) Mit gütiger Bewilligung des Verlegers Hrn. Kommerzienrat Karl Grüninger aus der Neuen Musikzeitung, Stuttgart, Jahrgang 1894, No. 10—12 abgedruckt.

Was für den Sänger der gute Ansatz, die reine Intonation, für den Geiger der Bogenstrich, das ist für den Pianisten der Anschlag. Einen guten Anschlag sich anzueignen, ist also das erste Bestreben des Spielers. Der Anschlag darf nicht zu hart, nicht zu weich oder schwächlich sein; es muß sich klangvoll und geschmeidig Ton an Ton reihen. Daher spiele man oft und viel Lieder, Melodien, auch langsame Tonleitern und sei dabei bestrebt, dem Instrumente einen möglichst klangvollen, gleichmäßigen, singenden Ton zu entlocken, man suche gleichsam den Gesang nachzuahmen. Bei ruhiger, korrekter, dabei ungezwungener Finger- und Handstellung wird durch diese Übung der Zweck sicher erreicht. Dabei sind bekanntlich verschiedene Arten des Anschlages zu unterscheiden, besonders der gebundene (legato) und der gestoßene (staccato) Anschlag. Wie viele tausende Spieler jedoch vermeiden fast gänzlich den Gebrauch der letztgenannten Spielart und berauben sich dadurch von vornherein einer der wichtigsten Vortragsnüancen.
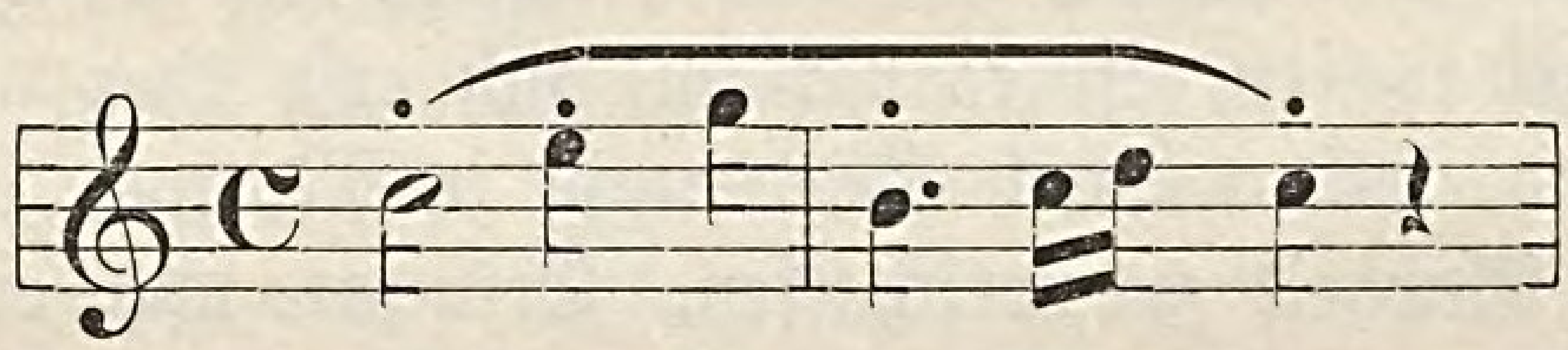
Im Gegensatze zum Legato-Anschlag, bei welchem der Finger erst in demselben Augenblicke die Taste verläßt, in dem die nächste niedergedrückt wird, wodurch sich die Töne fließend aneinander reihen, trennt das Staccato dieselben hörbar durch kurzes Pausieren, wobei natürlich der Notenwert zum Teil zu gunsten der eingeschalteten Pausen gekürzt wird. Dies kann auf verschiedene Weise geschehen. Ohne auf feinere Abstufungen und Anschlagsnüancen einzugehen, erwähnen wir zunächst das „Handgelenkstaccato.“ Dasselbe wird auf folgende Art geübt: Die Finger treten in lose Fühlung mit den anzuschlagenden Tasten. Im Augenblicke des erfolgten Niederdruckes und Ertönens derselben schnellt die Hand leicht, ungezwungen im Gelenk in die Höhe, um dann sofort wieder in leichte Berührung mit den Tasten ohne Tongebung zu kommen, wenn nicht infolge schnellen Tempos ein sofortiges Wiederanschlagen erfolgt. Eine zweite Ausführung desselben Staccatos ist ferner: Die Hand schwebt hoch über den Tasten, aus welcher Stellung der

Anschlag mit darauffolgendem, fast gleichzeitigem Aufschnellen erfolgt. Bei ruhiger Haltung des Unterarms bleibt die Hand bis zum nächsten Anschlag fest in dieser gehobenen Stellung. Beide Handgelenkstaccatos finden bei Tonleiterläufen, in Terzen, Sechsten und Oktavengängen reichlich Verwendung.

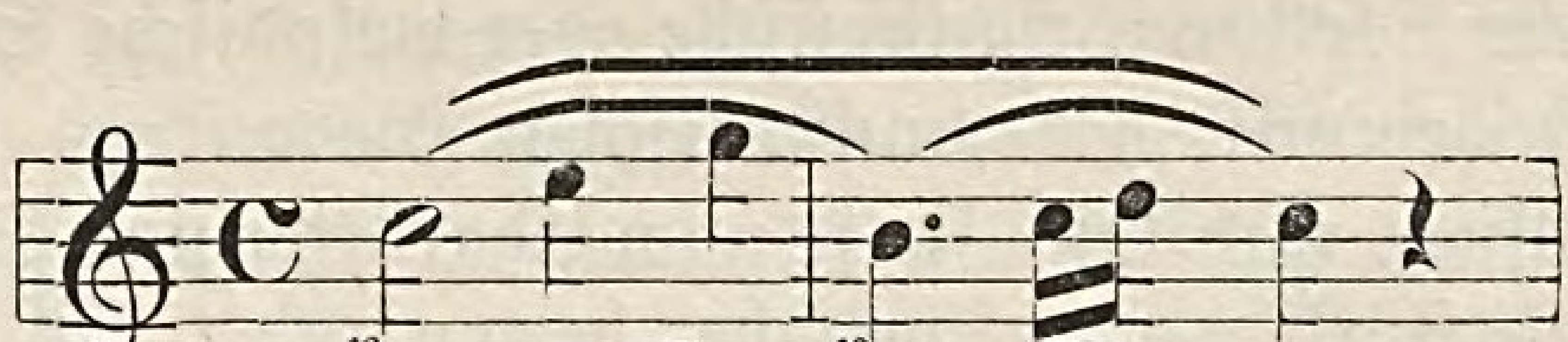
Härter klingt jenes Staccato, welches bei vollen Akkordpassagen, wie sie sich z. B. in Bravourstücken oft finden, in Anwendung kommt und mit dem ganzen Unterarm ausgeführt wird, der sich bei ruhenden Hand- und Fingergelenken leicht im Ellenbogen bewegt. Das Gegenteil dieses Anschlages ist das schwierigere „Fingergelenkstaccato", die weichste gestoßene Spielart, die bei piano, pianissimo und mit „leggiero" bezeichneten Stellen am Platze ist, und wie der Name sagt, statt vermittelst lockerer Handgelenkbewegung durch Emporschnellen der Finger von der Anschlagstaste bewirkt wird. Auf exakte Fingerhaltung und lockere Bewegung des mittleren Fingergelenkes, das im Augenblick des Anschlages ein wenig nach innen gekrümmt, eingezogen wird, ist dabei zu achten. Finger- und Handgelenkstaccato erfordern anhaltende Übung. Jene Zwischenart von Anschlag ohne Bindung und ohne ausgeprägtes Stoßen, welche die Töne lang aushält und erst unmittelbar vor Anschlag der nächsten Note oder des darauffolgenden Akkordes die Finger abhebt, das „non legato", bedarf keiner weiteren Erklärung. Während man das Legato an den bekannten Bogen über den Noten erkennt und überall da anwendet, wo keine gegenteilige Bezeichnung vorgeschrieben ist, wird der Gebrauch des Staccato durch Punkte · · · ·, welche der Note zu gunsten der Pause etwa die Hälfte, oder Keile ' ' ' ' angezeigt, welche ihr bis dreiviertel ihrer Geltung entziehen. Punkte mit darüber befindlichen Bogen ⌒.... oder auch wohl — — — über den Noten weisen auf Anwendung des „non legato" hin. Das legatissimo, bei dem die Finger bei Anschlag der folgenden Taste liegen bleiben, kommt weniger oft vor und bedarf keiner Erklärung, nur sei vor seinem Gebrauch an unrechter Stelle gewarnt. Daß eingezeichnete forte, piano,

crescendo, sforzato ꝛc., kurz, alle dynamischen Zeichen beim Anschlage Berücksichtigung finden müssen, ist einleuchtend. Dies führt uns auf die viel Aufmerksamkeit erfordernde, dem musikalischen Gehalt eines Stückes entsprechende Betonung und Abstufung der Tonfolgen in bezug auf Stärke und Schwäche, auf Accentuation und Phasierung, kurz, auf den Ausdruck im Spiel.

Vor allem sei eine immer noch weitverbreitete, gänzlich falsche Ansicht bekämpft, welche darin besteht, jede erste Note im Takt, dann in zusammengesetzten Taktarten jeden guten Taktteil auffällig zu betonen. Wie unnatürlich dies in den meisten Fällen klingt, wie hierdurch der Sinn, die Einheit des Gedankens zerrissen wird, findet ein gebildetes Ohr sofort heraus. Da, wo infolge des rhythmisch scharfen Gepräges wirklich accentuiert werden soll, ist dies stets unzweideutig zu erkennen, im allgemeinen jedoch vergesse man nicht, daß bei halbwegs ausgeprägtem Taktsinn und rhythmischem Gefühl meistens ganz unwillkürlich das richtige Maß der Betonung der guten Taktteile gefunden werden wird. Ganz unrichtig wäre es also z. B. in der leichten C-dur Sonate $^4/_4$ von Mozart, jedes erste und dritte Viertel des Taktes zu betonen, also



statt



wo demnach Takt 1 c'', e'', g'' ganz gleichmäßig, ja mit ein wenig crescendo zum g'', h'' des Takt 2 ganz unmerklich betont, c'' hingegen als Schluß des Tongedankens, unbeanstandet des „guten Taktteiles", äußerst leicht, mit Hebung der Hand im Gelenke, gespielt werden muß. So

wenig in einem Gedicht, das etwa in Trochäen abgefaßt ist, jede „schwere Silbe“ beim Deklamieren mit erhobener Stimme gehört werden darf, so wenig darf jeder gute Taktteil in einem Liede ꝛc. mit Nachdruck betont werden. Man

— ◡ —

denke hier z. B. an die Volkshymne: „Deutschland, Deutsch-

◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

land, über alles, über alles in der Welt ꝛc. und an die unterlegte Haydnsche Melodie, um sich von dem Ebengesagten einen klaren Begriff zu bilden. Es würde hier zu weit führen und ohne zahlreiche Beispiele unerklärt bleiben, das Wesen der Phrasierung, die harmonischen, rhythmischen, melodischen Accente zu erörtern, zumal wir heutzutage über meist sehr gewissenhaft und genau mit Betonungs- und Phrasierungszeichen versehene Ausgaben verfügen. Kurz sei als selbstverständlich noch berührt, daß crescendi und decrescendi jede taktliche Betonung aufheben und andererseits sehr oft vorkommende rhythmische oder harmonische Accente auf schlechten Taktteilen, selbst wenn sie eine momentane Taktverschiebung (Synkopen) verursachen sollten, in dem eigentlichsten Wesen der Musik ihre Begründung und volle Berechtigung finden.

Um bei Kompositionen das Richtige in bezug auf den Vortrag zu treffen, ist es ratsam, sich erst über die Form, den Bau derselben durch Gliederung in Motive, Sätze und Perioden Klarheit zu verschaffen. Erkannte man einmal den Periodenbau, so suche man diejenigen Noten, welche durch ihre taktliche Stellung, rhythmische oder melodische Steigerung als der Höhepunkt des musikalischen Gedankens betrachtet werden müssen, und lasse sie je nach Charakter und Stimmung des Stückes stärker oder schwächer hervortreten. Wir werden dabei bald die Symetrie in Anordnung und Bau der Perioden erkennen und ebenso beobachten, wie die verschiedenen Perioden wieder aneinander gereiht den Gedanken weiter entwickeln, wie neue oder bekannte Motive in neuer Gestaltung dazu treten, bis auf diese Art eine Komposition als befriedigendes Ganzes sich unserem Gehör darbietet.

Viel Aufmerksamkeit erfordert dann das strenge Takthalten. Ohne Takt keine Musik! Sagt doch Robert Schumann ausdrücklich in seinen, jedem Musiktreibenden zu empfehlenden „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“: „Spiele im Takte; das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muster.“ Daß Achtel- und Sechzehntelnoten nicht mit einander verwechselt werden dürfen, brauchen wir wohl nicht zu erörtern, aber vor dem gebräuchlichen, wir möchten fast sagen, „beliebten“ Fehler, am Ende des Taktes, besonders bei auslaufenden Passagen, ganze Achtel oder Sechzehntel zu „verschlucken“, soll gewarnt werden. Welch’ nervösen, unfertigen Eindruck macht nicht das Kürzen der Takte, die Unklarheit, das Eilen und Treiben des Zeitmaßes auf den Hörer! Zumeist trägt hier überhaupt das verfehlte, zu schnelle Tempo die Schuld. Man mache sich daher zum Prinzip, das Tempo jeweilen so bequem zu nehmen, daß jede Figur, jede Passage, jede Nüance in tadelloser Sauberkeit und Klarheit gespielt werden kann. In Dilettantenkreisen richtet diesbezüglich das Metronom ohne Zweifel viel Unheil an: da steht eine Sonate Beethovens mit dem Viertel 152 metronomisiert; nun wird das Tempo „getrieben“, aus Angst, ein wenig zu langsam zu spielen, anstatt zu bedenken, daß durch langsames, sauberes Spiel keine Komposition entwürdigt wird, durch Überhasten eine jede! Wer laufen will, muß erst gehen lernen, ist eine alte Erfahrung. Im ferneren sei man peinlich genau im Rhythmisieren. Man kürze weder, noch verlängere man punktierte Noten, spiele nicht über Pausen hinweg, zergliedere schwierigere rhythmische Stellen genau, bevor man sie spielt, und füge Triolenfiguren, Sextolen und seltener vorkommende Quintolen und Septolen exakt in den Takt ein. — Eine oft vorkommende gefährliche Untugend ist auch das Ignorieren von Pausen am Ende eines Teiles oder bei Reprisen. Wie oft im $^4/_4$-Takt hört ein Teil auf dem ersten Taktviertel auf und werden zweites und drittes Viertel pausiert, bevor auf dem vierten wieder

ein Auftakt einsetzt; ist es dann nicht ein Zeichen von Gedankenlosigkeit, da, wo man nicht gar Mangel an rhythmischem Gefühl voraussetzen muß, wenn diese Pausen einfach ignoriert oder doch gekürzt werden, wenn man darüber „hinwegspielt“? Schließlich beobachtet man auch außerordentlich häufig, daß Spieler beim Beginn von Kompositionen mit Auftakt diesen bald zu schnell, bald zu langsam, kurz, nicht im Tempo des Stückes einsetzen, oder überhaupt den Vortrag beginnen, ohne sich vorher das Tempo klar überlegt zu haben. Hierdurch wird da zu schnell, dort zu langsam begonnen, bevor im Laufe des Spieles endlich das richtige Tempo gefunden wird, was ebenfalls den Eindruck der Unfertigkeit hinterläßt, denn „Schleppen und Eilen sind gleich große Fehler“. (Rob. Schumann.)

Indem wir im vorstehenden einige der wesentlichsten pianistischen Untugenden und Irrtümer bezeichnet haben, mögen noch ein paar Worte über das zweckmäßige Üben am Platze sein, bevor wir zur Besprechung praktischer Fingersätze und zur Aufstellung einiger Pedalregeln 2c. übergehen.

Auf die Frage, was wir spielen und üben sollen, wollen wir nicht eintreten; Geschmack und Anlagen sind verschieden; doch beherzige man möglichst die Warnung Schumanns: „Du sollst schlechte Kompositionen weder spielen, noch, wenn du nicht dazu gezwungen bist, sie anhören,“ und: „Und wegen der Wahl im Studium deiner Stücke befrage Ältere, du ersparst dir dadurch viel Zeit,“ ferner den Rat: „Legt dir jemand eine Komposition zum ersten Male vor, daß du sie spielen sollst, so überlies sie erst.“

Das Vomblattspielen ist eine schwere Kunst und erfordert stetige Übung, trägt dafür aber auch als Lohn den höchsten musikalischen Genuß mit sich: ohne langes Üben sich jederzeit an den Werken, die gerade unser Interesse erregen, erfreuen zu können. Um gut vom Blatt spielen zu lernen, fange man mit leichten Kompositionen an, orientiere sich, bevor man beginnt, über Takt, Rhythmus, Tonart, sehe sich schwierig erscheinende Stellen genau an, überlege sich im

voraus vielleicht einige Fingersätze, spiele etwa auch diese oder jene Figur der linken oder rechten Hand einmal durch — danach erst beginne man, und zwar im bequemen Tempo, um den widerlichen Fehler, das ewig stotternde, stolpernde Spiel zu vermeiden. Täglich, wenn möglich, übe man sich auf diese Art und gehe nur allmählich zu schwereren Stücken über, vermeide aber dabei jede Einseitigkeit! Es giebt Spieler, die im Spielen von Tanzweisen eine annehmbare, ja große Fertigkeit besitzen, während sie Opernmelodien oder Sonaten nur mit größter Mühe dechiffrieren, und umgekehrt! Zudem spiele man nie ein Werk halb! Es giebt Pianisten, die alles anfangen, aber nicht imstande sind, ein Stück ganz vorzuspielen. Solche Stümperei kann weder Spieler noch Zuhörer erfreuen. Man mache sich also zum Prinzipe, alles, was man spielt, ganz und gut zu spielen, oder wie sich R. Schumann in dem oben öfters zitierten Werkchen ausdrückt: „Es ist besser, leichte Stücke gut und schön, als schwerere nur mittelmäßig vorzutragen.“

Die mehr oder weniger gute Ausführung einer Komposition hängt oft zum nicht geringsten Teile von der zweckmäßigen Wahl des Fingersatzes ab. Auch in dieser Hinsicht wird oft arg gefehlt! Die Applikatur der Tonleitern und der gebrochenen Drei- und Vierklänge nebst Umkehrungen bildet für uns die Grundlage, auf der unsere ferneren praktischen Erfahrungen basieren, und giebt uns zugleich die Andeutung, worauf wir bei der Wahl des Fingersatzes Rücksicht nehmen müssen. Eine Legatostelle soll ohne die geringste Verletzung der Bindung ausgeführt werden können und ist der allzuhäufige, meist auf Bequemlichkeit zurückzuführende Fehler hartnäckig zu bekämpfen, wo unrichtige Fingerwahl das Binden einmal nicht mehr gestattet, einfach zu „springen“. Haben wir stufenweise fortschreitende Passagen zu spielen, so läßt uns der Tonleiterfingersatz der betreffenden Tonart des Stückes nicht im Stich; kommen dabei jedoch Modulationen in andere Tonarten oder öftere zufällige Versetzungszeichen (♯, ♭, ♮) dazu, so hilft wieder der allgemeine Grund-

satz: man nehme von den kommenden Obertasten den ersten Finger überall da, wo ohne Untersetzen die Passage nicht beendet werden kann. Jedenfalls setze man nie den ersten Finger auf Obertasten, vor denen eine Untertaste zu greifen war, und ziehe in dem Falle, wo dieser Gebrauch nahe liegt, stets vor, besser einen anderen Finger weg zu lassen, um den ersten rechtzeitig zu plazieren. Auch bei Akkordpassagen vermeidet man möglichst das Setzen des ersten Fingers auf Obertasten; ganz besonders in den Akkordlagen, wo vorher der dritte oder vierte Finger auf Untertasten ruhte, würde eine sichere Bindung bis zum ersten Finger auf einer Obertaste, die erfahrungsgemäß viel Übung erfordert, stets unpraktisch sein. Natürlich wäre es auf der anderen Seite auch verkehrt, wollte man sich scheuen, in Akkordläufen den ersten Finger da auf schwarze Tasten zu legen, wo die Bindung bequem auszuführen und dadurch öfterer Lagenwechsel vermieden werden kann (wie es in Es-As-, Des dur- Cis moll Akkorden der Fall ist). Ferner halte man im allgemeinen nach dem Prinzipe der Oktavenspannung fest, das heißt, man wechsele weder die Handlage im Raume einer Oktave, noch versuche man durch schwierige weite Spannungen das Über- oder das Untersetzen zu umgehen; in arpeggierten Akkorden, die nur bis zur Decime greifen, wie in vielen Begleitfiguren der linken Hand, ist allerdings noch das Untersetzen durch Spannung bequem zu vermeiden.

Endlich warnen wir vor der öfteren Anwendung ungewöhnlicher Fingersätze, wie wir solche nicht selten in Konzertkompositionen, z. B. in Chopins Werken eingezeichnet treffen. Man mache eben Ausnahmen nicht zur Regel und spiele etwa zwei Halbtonstufen (ges-f ꝛc.) stets mit demselben Finger durch Gleiten von der Ober- zur Untertaste, oder setze den vierten über den fünften Finger bei aufwärts schreitender Melodie und was derartige am richtigen Orte gerechtfertigte Applikaturen mehr sind; vielmehr greife man öfters zu dem ganz vorzüglichen Hilfsmittel des „stummen

Fingerwechsels", bei welchem die Finger auf der niedergedrückten Taste lautlos einander ablösen. Speziell bei gebundenen Akkorden ist diese Spielweise nicht zu umgehen. Im großen Irrtum befindet sich dann jeder, welcher glaubt, beim Staccato ganz nach Belieben die Finger wählen zu können. Ohne exakten Fingersatz (nach denselben Prinzipien wie im Legatospiel) ist kein Staccato gut ausführbar. Aus dem Grunde warnen wir auch noch vor dem Gebrauche eines einzelnen Fingers bei öfterem Anschlag derselben Taste; hier ist durch Fingerwechsel der baldigen Ermüdung des Gelenkes und dem daraus entstehenden matten ungleichmäßigen Anschlage leicht vorzubeugen.

Zwei ungemein verbreitete Fehler seien noch gerügt: Das beständige Arpeggieren beim Anschlag voller Akkorde und das ebenso verwerfliche Nachschlagen der einen Hand nach der anderen. Die erstgenannte Unart halten Spieler mit wenig Verständnis sogar noch für geschmackvoll und doch genügt schon ein einziger Vergleich zwischen voll und exakt angeschlagenen Akkorden und arpeggiert und nachgeschlagenen Harmonien, um sich davon zu überzeugen, wie mannhaft ernst die richtige, wie unbeholfen linkisch die gerügte Vortragsweise auf den Hörer wirkt.

Ein sehr wirkungsvolles Hilfsmittel beim Vortrag besitzen wir an dem Pedal des Klaviers. Gute Pedalführung ist jedoch eine schwere Kunst, das erfährt man vor allem, wenn man beobachtet, welch' böser Unfug aus Unkenntnis oft mit dem Pedal getrieben wird. Durch Niederdrücken des Pedalzuges (rechts „Fortezug") mit dem Fuße wird die Dämpfung der Besaitung des Instrumentes aufgehoben und dadurch beim Anschlag der Saiten eines Tones ein Mittönen anderer verwandter Saiten verursacht; zudem bricht der Ton nicht plötzlich beim Aufheben des Fingers von der Taste ab, sondern behält seine Stärke noch sekundenlang bis zum allmählichen Verklingen beim oder bis zum Aufheben des Pedales, also bis zum Wiedereintritt der Dämpfung. Diese Eigenschaft deutet an, wie die Tonfülle des In=

strumentes durch das Pedal zur Entfaltung gelangt und welche Effekte wir durch vernünftigen maßvollen Gebrauch dieser Vorrichtung erzielen können. Am schnellsten wird man das Pedal (bezeichnet mit *Ped.*, die Abdämpfung durch * oder ⦶) gebrauchen lernen, wenn man beginnt, alles mit aufgehobener Dämpfung (mit *Ped.*) zu spielen und dabei genau beobachtet, wo der Ton durch Aufheben des Pedales abgedämpft werden muß, um die Klarheit und Sauberkeit des Spieles nicht zu gefährden. Hierbei wird man unter anderen zu folgenden Regeln gelangen: Bei Pausen muß das Pedal aufgehoben werden, sonst werden dieselben übertönt; ferner wird die Harmonie unklar, sofern beim Akkordwechsel die Töne des einen mit denen des anderen Akkordes infolge des Pedalgebrauches durcheinander klingen. Beim Staccato, überhaupt da, wo ein kurzer Ton gefordert wird, ist das Spiel ohne aufgehobene Dämpfung ebenfalls vorzuziehen, um dem Anschlag nicht sein charakteristisches Gepräge zu nehmen. Des weiteren wird man sich überzeugen, daß Passagen, besonders in Sekundenbewegung, in den tiefen Baßoktaven mit Pedal nicht klar auszuführen sind. Gute Dienste leistet es dagegen bei langanschwellenden Crescendoläufen in den obern Tonlagen, wie man gleicherweise durch richtigen Einsatz und exaktes Aufheben des Pedals effektvoll die Tonabstufung vom ff zum pp unterstützen kann. Ein Irrtum ist es jedoch, wenn man annimmt, beim pianissimo nie Pedal gebrauchen zu dürfen. Viele pp erhalten durch das anhaltende weiche Nachtönen der Saiten erst ihre richtige Wirkung, wie anderseits Beispiele genug beweisen, daß gerade forte und fortissimo mitunter ihr charakteristisches scharfes Gepräge durch das Pedal ganz einbüßen. Durch mehrere Takte hindurch ausgehaltene Noten oder Akkorde erfordern stets da Gebrauch des Pedales, wenn ohne dasselbe der an und für sich kurze Klavierton zu früh verklingen würde. Bei gebrochenen Akkordfiguren als Begleitungsfiguren zur Melodie ist das Pedal meistens anwendbar, oft unentbehrlich. Die verbreitete Regel, bei jedem Takte das

Pedal zu wechseln, ist nach vorstehendem mit viel Vorsicht und noch öfteren Ausnahmen zu gebrauchen, und spielen hier das Tempo und die Art des Stückes eine große Rolle. Daß man es jedoch vermeidet, das Pedal auf der letzten Note im Takte (z. B. Auftakt) frisch einzusetzen, wodurch meist der rhythmische Accent verwischt würde, leuchtet ein. Der geläuterte Kunstgeschmack wird hier das Richtige unschwer finden.

Der Gebrauch des zweiten Pedales („con sordino") hat am Pianino sehr wenig Wert und auch am Flügel, wo dadurch die Verschiebung der Klaviatur bewirkt wird, sodaß nur je eine Saite eines Tones zur Schwingung gelangt, ist seine Verwendung sehr einzuschränken. Jedes pp mit Verschiebung zu spielen, ist höchst unstatthaft, während an richtiger Stelle angewendet, oft eine ungemein noble Wirkung mit diesem Hilfsmittel erzielt werden kann und zwar nicht nur im pp, sondern zuweilen auch noch bei mittelstarkem Spiele, wo manche Melodiestelle durch die harfentonähnliche Klangfärbung einen bestrickenden Reiz erhält. Daß die Anwendung beider Pedale von einander unabhängig ist, die Hinzuziehung des einen den Gebrauch des anderen nicht ausschließt, ist begreiflich, doch bleibt der Gebrauch der Verschiebung und die Verbindung der Pedale am besten dem Künstler überlassen, oder möge doch auf jene Stellen beschränkt bleiben, welche der Komponist ausdrücklich so behandelt sehen will.

Ein Lehrgang

von der ersten Elementarstufe bis zur künstlerischen Ausbildung.

Sowohl für Künstler als für ernste Dilettanten berechnet.

(Die unter einer Ziffer vereinigten Werke sind nebeneinander zu studieren.) (Abkürzungen: o. = oder 2 m = 2 händig, 4 m. = 4 händig, arg. = arrangiert, V. = Verlag, Ausw. = Auswahl, z. t. = zum teil, Ausg. = Ausgabe.)

	a) Technik	b) Etüden	c) Vortragsstudien	d) Primavista und zur Unterhaltung
1.	Prof. E. Breslaur, Elementarklavierschule, Bd. I, II, III. Daneben die in dieser Schule erwähnten 4 m. Werke. Breslaur, op. 43, Kindertänze.			
2.	Dur - Tonleitern u. Dur-Dreiklänge (gebrochen) über 1—2 Oktaven in Parallel- u. Gegenbewegung.	Czerny, op. 299, Schule der Geläufigkeit. (Ausg. Peters) oder Ausg. Uso Seifert Nr. 1—20. Etüden von Bertini, 4händ. Etüden von Heller, op. 47, I, II.	Sonatinenalbum (Köhler) oder von H. Kipper (V. Tonger) Bd. I, II, III, à 1 Mk. Kullak, op. 62, „Kinderleben".	Beethoven, op. 6. Sonate facile à 4 m. Spindler, op. 123, 124 (Ausw.). Heller, „Wiegenlied".
3.	Plaidy. Technische Studien, z. t. auch transponiert. Tonleitern auch rhythmisiert 3—4 Oktaven, legato und staccato.		Baumfelder, op. 30, „Jugendalbum". R. Schumann, „Jugendalbum" (Ausw.)	Mozart, Sonate D-Dur (o. B.-Dur) à 4 m. Hennes, leichte Transscript.
4.	Dasselbe. Forts. Umkehrung der Dreiklänge, Sext, Quartsextakkord.	Czerny, op. 299 (Forts.) Heller, op. 46, 45.	Mozart C-Dur 4/4. Beethoven, op. 49, Nr. 2, G-Dur. Haydn, G-Dur, C-Dur-Sonate. Jensen, op. 33, Lieder und Tänze. Gade, Albumblätter.	H Necke, op. 14, Rheinländer Tanzalbum. Gust. Lange, op. 171, Nr. 6, o. 11 2c., o. Transscriptionen-Album. André, Bd. I, II (Ausw.)
5.	Dasselbe. Alle Molltonleitern u. Dreiklänge (harmonische u. melodische Skalen neben einander).	Dasselbe weiter.	Mozart Sonate F-Dur 3/4 G-Dur 3/4, Clementi C-Dur, Beethoven, Bagatellen op. 33, op. 49 N. 1.	Enkhausen, op. 88 (à 4 m.). Lanner, op. 200. Schönbrunner Walzer.
6.	Dur- und Molltonleiter in Sexten- u. Terzengängen. Dreiklänge u. Umkehrungen. Dominantseptakkord.	Czerny, Kunst der Fingerfertigkeit, Heft I und II. Löschhorn op. 52, od. A. Schmitt op. 115.	Hummel op. 11, Rondo, Mozart Sonate A-Dur (m. Variat. u. alla Turka), Beethoven op. 14 N. 2, Son. G-Dur Mendelssohn, Lieder ohne Worte (Ausw.).	Breslaur, op. 29, Polka. J. Strauß, op. 154, 157 (Walzer) (Ausw.). Beethoven-Märsche (Schuberth & Co.). Mozart u. Haydn, leichtere Sinfonien à 4 m.
7.	Plaidy. (Forts.) Tonleiter in Doppeloktaven staccato. ebenso Akkorde, Umkehrungen des Dominantseptakkordes.	J. S. Bach, Präludien und Inventionen I. Hft. (Schuberth & Co. Verl.). Bertini, op. 66, Hft. II und IV. J. B. Cramer, Etüden in Ausgabe von H. v. Bülow.	Schumann op. 124, Albumblätter, Field Notturnos (Ausw.), Mozart Fantasie und Sonate C-moll, Ouverture zu Don Juan à 4 m., Haydn B-Dur Sinfonie à 4 m. (Klage) Beethoven Sonaten op. 2 N. 1 und 3.	Durand, „Annette et Lubin". Moszkowsky, „Serenata". Schubert, Militärmarsch in D (à 4 m). Hünten, op. 62 Nr. 3, Variation. „Donauwellen" Walzer von Ivanovici. L. v. Meyer, „Air bohémien".
8.	Tägliche Übungen v. Czerny op. 337 Durtonleitern (danach Moll) in Doppelterzen. Verminderte Septimenakkorde und Umkehrungen.	Cramer weiter. Steibelt, 12 Etüden.	Schubert, moments musicals, Hummel, „La bella Capricciosa", Schubert, Impromptus, op. 90, Mendelssohn, Caprices, op. 33, Chopin, Mazurkas, op. 6, 7, 30 (Ausw.) kleiner As-Dur-Walzer.	Kéler Béla, op. 73, Lustspielouverture (à 4 m.). Suppé, Ouverture „Dichter u. Bauer" (2 m.), (arr. Brunner). Paderewsky „Menuett à l'antique" (2 m.). Döhler, Notturne, Des.
	Dasselbe.	Gradus ad Parnassum von Clementi-Tausig. Jensen, Etüden. Mendelssohn, op. 104. 3 Etüden. Raff, op. 130. Heller, Präludien.	Heller, op. 86, Fantasiestücke, op. 82, „Blumen-Frucht" und „Dornenstücke", Schumann op. 2. Papillons, Beethoven, op. 28, D-Dur, Gade Sylphiden, Haydn, As-Dur-Sonate (Allegro mod. 4/4), Hans Huber, op. 12, 10 Fantasien.	Moszkowsky, à 4 m. Spanische Tänze. Ouverturen zu „Zampa" und italienische Meister (Peters Alb.) à 4 m. Gade, Noveletten, à 4 m. Schubert „Rosamunde", Ouverture à 4 m. H. Hofmann, „Italienische Liebesnovelle", 6 Stücke.
9.	Czerny op. 337 weiter.	Gradus. Clementi-Tausig weiter. Dazwischen das „Wohltemperierte Klavier", Bach anfangen. Berger op. 12 (12 Etüden) oder Th. Kirchner, Präludien.	Mozart, C-moll-Fantasie. Gigue in G-moll, Schumann, op. 124 (2. Ausw.), Beethoven op. 34, Variat. in F. op. 13, Sonate. Weber „Invitation", op. 65. C-Dur-Sonate mit Presto (Perpetuum). Mozart C-Dur und D-moll-Klavierkonzert, Weber, Pollacca, op. 72, Mendelssohn, op. 14, Rondo capriccioso, Schubert, A-moll-Sonate, Beethoven, op. 26, As-Dur, Brahms op. 79, 2 Rhapsodien, Schumann, op. 12, Phantasiestücke.	Mayer C. op. 128 à 4 m. (Tarantelle). Schubert op. 33. Opernpotpourris von Cramer, z. B. „Lohengrin". Fr. Liszt, Transkription üb. d. „Abendstern" (Wagner). Rubinstein, Melodie, „Einzug der Gäste" aus Tannhäuser, arr. von Bülow. „Eriksgang" und Marsch aus der Oper, „Die Folkunger" v. Kretschmar. Brahms Ungarische Tänze.
10.	Dasselbe.	Moschelles op. 70. Kullak Oktavenschule (1 oder 2 Hefte).	Beethoven, op. 27^{II}, Cis-moll, op. 52, C-Dur, Bach J. S., Ital. Konzert, Chopin, Impromptu As., Polonaisen A- und Cis-moll.	Mendelssohn, Ouverturen à 2 m. (Jadasohn) oder 4 m. Sinfonien Beethovens (auch Mozart), klass. Ouventuren.
11.	Köhler op. 120. Virtuosenstudien. Köhler op. 147. Künstlerstudien.	Bach, Suiten. Mendelssohn, 6. Präludien und Fugen op. 35.	Hummel, A-moll-Konzert, Mendelssohn G-moll-Konzert, Variationen serieuses, Beethoven C-moll-Konzert, Brahms op. 10, Balladen, Reinecke op. 84 (Variationen über Händel), Beethoven op. 36, 32 Variationen.	Schubert, op. 54. Divertissement à 4 m. Heller, Spaziergänge eines Einsamen (sorgfältig studieren!)
12.	Repetitionen. Chopin, Etüden.	Chopin, Etüden. Moschelles, op. 95. Etüden von Rubinstein, Liszt, Henselt. Symphonische Etüden von Robert Schumann.	Beethoven op. 57 und alle letzten Sonaten. Field. Konzert. Moschelles G-moll-Konzert, Chopin B-moll-Scherzo, Balladen, As-Dur Polonaise, Beethoven, G-Dur, Es-Dur, Konzert, Schumann, Carneval, Fasching, G-moll-Sonate, Chopin B-moll-Sonate, Compositionen von Henselt, Liszt, Rubinstein, Brahms 2c.	Mozart, „Jupiter"-Symphonie 2 m. H. Hofmann op. 39, Steppenbilder (4 m.). Raff op. 60. Seeling Hans, Konzertetüden. Wagners Opern in Klavierauszug. Neueste Werke in Sinfoniekonzert und Theater in 2- u. 4 m. Arrangements.

XVI.

Gebräuchliche Ungeschicklichkeiten beim Unterrichten.

1. Wenn irgend möglich, soll in jeder Stunde etwas Neues durchgenommen werden; wird nur repetiert, so bekommt der Schüler den Eindruck, daß dem Lehrer nichts am normalen Fortschritt liegt. Nur wenn total ungenügend geübt wurde, ist als Strafe vom „Weitergehen" abzusehen.

2. Der Lehrer blamiert sich, wenn er eine Komposition den Schüler anfangen läßt und dann selbst vom Fertigüben abraten muß. Der Lehrer sei daher vorsichtig in der Auswahl der Stücke, die er dem Eleven anbietet.

3. Der Unterricht ist nur gut, wenn der Lehrer an Bekanntem, Gelerntem anknüpfend das neu zu Lernende erklärt; sprungweise vorgehend dem Schüler Schwierigkeiten bieten, für deren Bewältigung er nicht genügend vorbereitet ist, heißt ohne System lehren.

4. Fehler der Schüler überhören, nur um vorwärts zu kommen, fertig zu werden mit der Aufgabe der Lektion, ist

ebenso ungeschickt, wie bei begangenen Irrtümern seitens des Schülers große Reden halten und dem letzteren erzählen, wie er des Lehrers Gehör und musikalisches Empfinden durch den Fehlgriff beleidigt habe. Im ersteren Fall ist der Lehrer ungewissenhaft, im letzten Falle macht er sich lächerlich.

5. Der Eifer derjenigen Lehrer, welche überlaut, beständig scheltend auf den Schüler einreden, ist nur ein gekünstelter, jedenfalls kein aufrichtiger.

6. Sobald der Lehrer den Schüler wegen seiner Ungeschicklichkeit auslacht oder verspottet, erbittert er nur des letzteren Gemüt und beweist seine eigene Unfähigkeit für den Lehrerberuf.

7. Während der Stunde sich mit Lektüre beschäftigen, zum Fenster hinausschauen oder gar mit dem Schüler Konversation treiben, heißt den letzteren um seine Zeit, sein Geld betrügen.

8. Ein Lehrer, der in der Stunde raucht, beweist, daß er keine Selbstbeherrschung besitzt, oder daß sein Unterrich ihm kein großes Interesse abzwingt.

9. Viele Schüler sind ängstlich, nervös, wenn sich der Lehrer zu nahe an ihren Stuhl heran setzt, der Lehrer rücke daher mit seinem Sitze nicht näher, als zu gewissenhafter Kontrolle unbedingt nötig ist. Für gute Ventilation und angenehme Temperatur im Lehrzimmer muß der Lehrer ebenfalls sorgen, so gut wie für günstige Beleuchtung!

10. Lehrer, welche zu selten repetieren, riskieren, daß der Fortschritt zu hastig und unsolid wird; Lehrer, welche zu viel repetieren, langweilen den Schüler.

11. Es ist ebenso verwerflich, den Schüler auf den Beginn der Lektion zu lange warten zu lassen, als ihn nach der Stunde aufzuhalten. Erstenfalls gewöhnt man ihn zur Unpünktlichkeit, letztenfalls beraubt man ihn der Zeit, welche eventuell anderen Arbeiten und Verpflichtungen bestimmt w[illegible]

12. Was man nicht vorher mit dem Schüler in der Lektion durchging, gebe man nicht auf zu Hause auf, sofern es nicht jeder Erklärung entbehre.

XVII.

Die Pflichten der Schüler.

Ernste aber wohlgemeinte Worte an die Schüler, welche in späteren Jahren die goldenen Früchte gut verwendeter Lehrstunden pflücken möchten!

---

1. Achtet und ehret Euren Lehrer, befolgt seinen wohlmeinenden Rat in jeder Beziehung, und leuchtet Euch die Notwendigkeit einer Übung nicht ein, so denkt, der Lehrer will nur unser Bestes und findet es für nötig, daß wir die schwere oder uns unliebsame Aufgabe bewältigen!

2. Wenn Ihr in die Stunde geht, so nehmt Euch vor, dieselbe mit denkbar größtem Nutzen zu absolvieren: befleißigt Euch der größten Aufmerksamkeit, strengt Euch an — denn der Lehrer thut es auch — in Eurem Interesse und bedenkt, daß Ihr dem Lehrer für seine Mühe durch Fleiß und Aufmerksamkeit ebenso Eure Dankbarkeit beweisen müßt, als Euren vorsorgenden Eltern, welche Euch nicht ohne bedeutende Unkosten die Klavierspiel-Kunst erlernen lassen!

3. Täglich wenn irgend möglich soll geübt werden, wenn die Hindernisse nicht ganz unüberwindlich sind! Sobald Ihr aber am Klavier sitzt, um zu üben, so übt recht; die Zeit entflieht, ob Ihr nun oberflächlich hastig oder gewissenhaft genau übt; das „Wie Ihr übt" entscheidet nur darüber, ob

die Zeit mit Erfolg ausgenutzt oder ohne Nutzen verstrichen ist.

4. Beim Üben erinnert Euch der Bemerkungen des Lehrers in der Stunde und spielt, als stände er neben Euch!

5. Seid strebsam, sucht mehr dem Besserspielenden mit Euren Leistungen näher zu kommen, als Ihr Euch damit tröstet, daß „andere noch schlechter spielen" wie Ihr!

6. In der Jugend ist man nur zu sehr geneigt, seiner Bequemlichkeit und Nachlässigkeit nachzugeben; wenn dann die Gelegenheit, etwas Tüchtiges zu lernen, verstrichen ist, so kommt die Reue über den Unfleiß in der Jugend. Das sagt man stets der Jugend, sie glaubt und befolgt es nur meistens nicht.

7. Spielet stets im Takt. Übt nie schneller, als es unbeschadet der sauberen, fehlerlosen Ausführungen durchführbar ist. Beachtet alles Eingezeichnete in den Werken, übersehr keine Pausen, macht keine Fingersatzfehler, phrasiert richtig, beachtet den Vortrag, verwechselt nicht legato und staccato. Schwere Stellen übt man, bis sie gehen. Auslassen ganzer Stellen, weil „zu schwer" oder „langweilig", ist als stümperhaft zu vermeiden.

8. Üben heißt, in der Bewältigung von Schwierigkeiten seine Willenskraft stärken.

9. Spielet nie gedankenlos, zerstreut!

10. Bildet das Gehör durch aufmerksames Spiel.

11. Wer nicht exakt und sauber spielen mag, soll gar nicht spielen.

12. Das was wir gelernt haben, kann uns niemand rauben.

13. Die Beschäftigung mit einer edlen Kunst veredelt den Menschen.

14. Ein geistreicher Mensch greift zu seiner Erholung von beruflicher Anstrengung nach geistreicher Beschäftigung. Eine solche ist gute musikalische Bethätigung.

15. Beharrlichkeit führt um Ziel.

16. Es ist des Lernens kein Ende.

Bögl